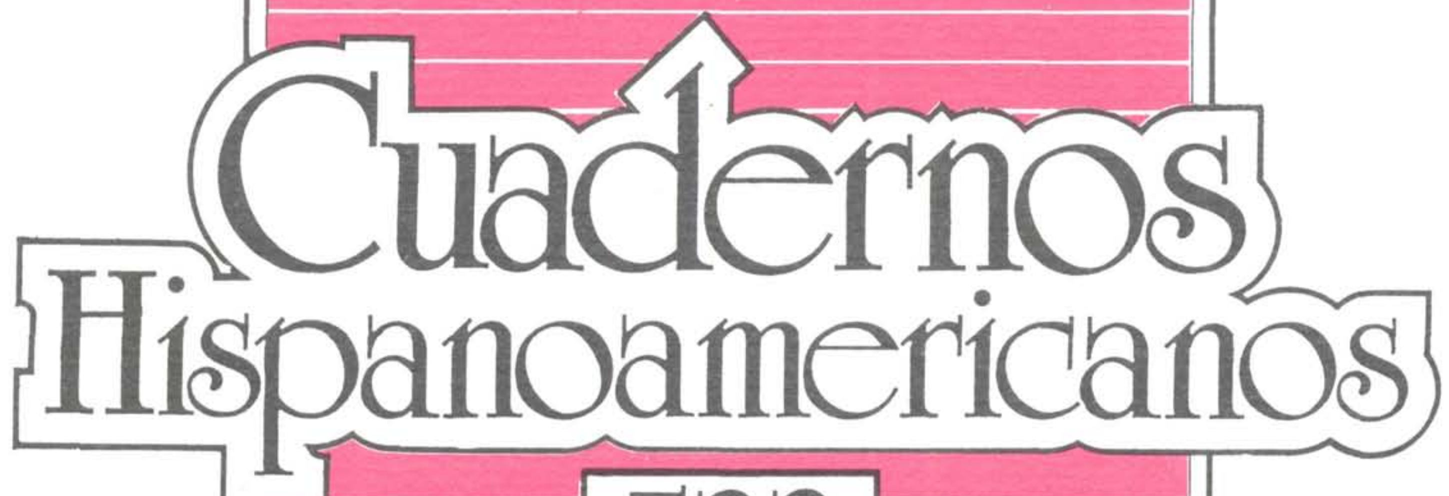
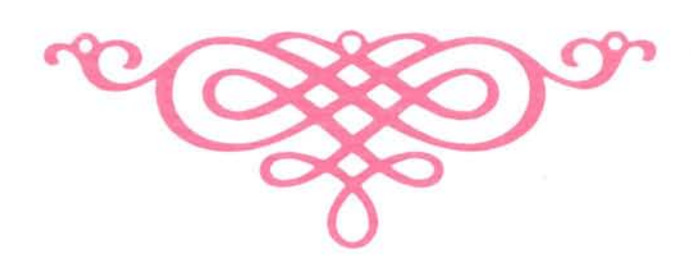




Eduardo Rosenzvaig
Los hechiceros americanos

Juan Gustavo Cobo Borda
Pablo Antonio Cuadra

Gonzalo Santonja
Manuel Altolaguirre, de un mundo a otro

Andrés Trapiello
Poemas

Textos sobre Juan Ramón Jiménez, Onetti, Kafka, Roa Bastos, Carlos Fuentes y Antonio Gamoneda



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



522

Invenciones y ensayos

7 Pablo Antonio Cuadra
JUAN GUSTAVO COBO BORDA

19 Manuel Altolaguirre, de un mundo a otro
GONZALO SANTONJA

29 Palimpsesto
JUAN MALPARTIDA

47 Los hechiceros, una variante colonial
EDUARDO ROSENZVAIG

67 Poemas
ANDRÉS TRAPIELLO

77 Migración entre Haití y la República Dominicana
MARTA RUIZ

87 La generación del 70
PEDRO PROVENCIO

103 Técnica y melancolía
FERNANDO CASTRO FLÓREZ

522

Cuadernos Hispanoamericanos

Lecturas

119 Sólo dijo su *Canción* a la inmensa minoría
ARTURO DEL VILLAR

122 Onetti: la literatura como pasión
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI

125 Kafka
ARNOLDO LIBERMAN

128 Don Quijote de la Mar Oceana
MILAGROS EZQUERRO

134 La poesía de Antonio Gamoneda
ÁLVARO VALVERDE

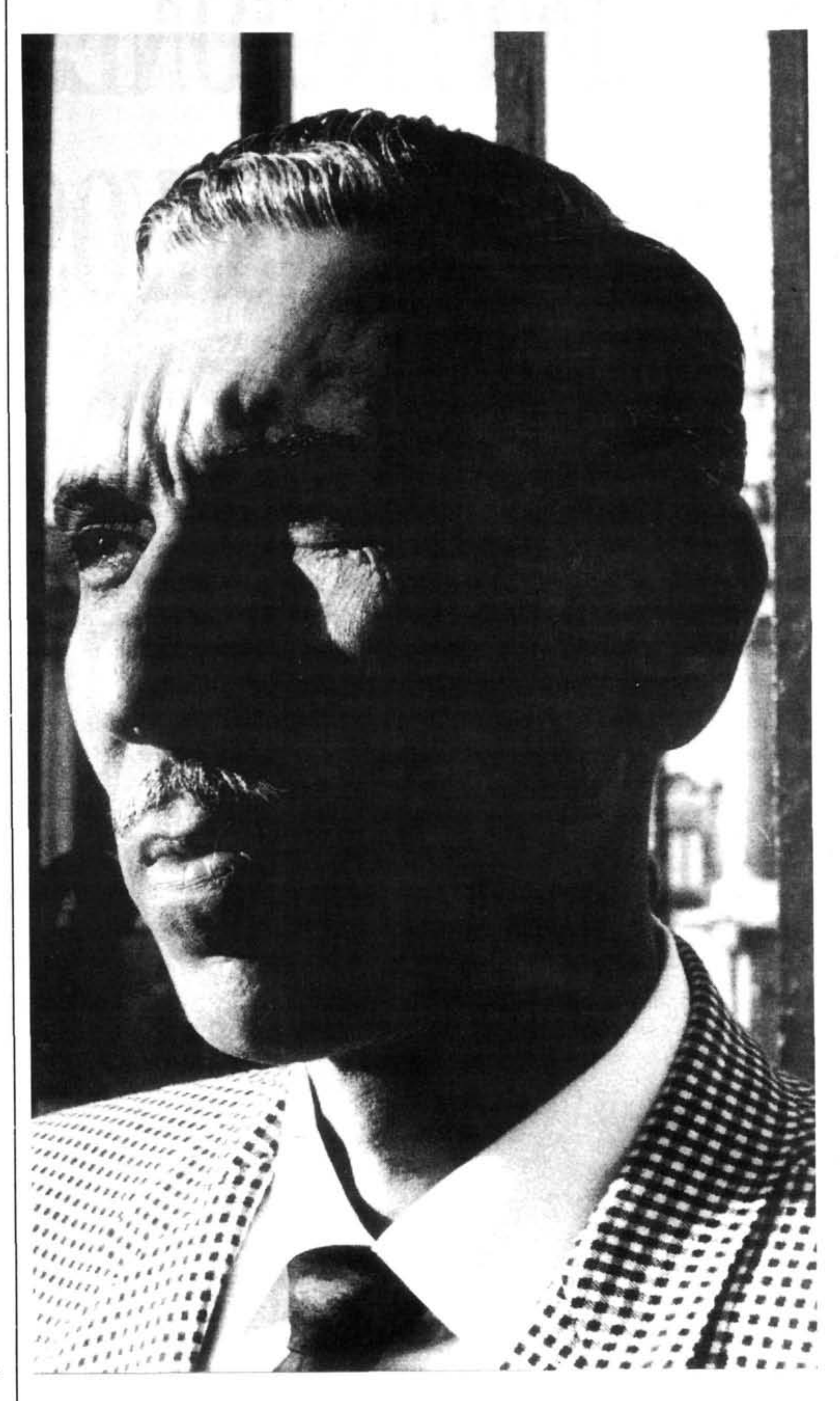
143 Las tres hispanidades de España
MARTA PORTAL

146 *El Naranjo*, o los círculos del tiempo narrativo
JULIÁN RÍOS

150 Sociología del cante flamenco
ANTONIO MARTÍNEZ MENCHÉN

155 Transfiguración
FÉLIX GRANDE

INVENCIONES
Y ENSAYOS



Pablo Antonio Cuadra



Pablo Antonio Cuadra

Vanguardia y retaguardia

¿Resulta factible ser vanguardista toda la vida? ¿Es posible mantener una ortodoxia disidente sobre lo que se petrifica y coagula? Muchas veces André Breton señaló a los herejes del dogma: los expulsó del templo a causa del dinero, la publicidad o la política. Sólo que hoy, de nuevo canonizado en París y en Madrid, Breton recibe el reconocimiento de su ojo fértil y alerta para descubrir las tierras vírgenes de la pintura y admirar en *Nadja*, en *El amor loco*, en *El surrealismo y la pintura*, la potencia de su ojo salvaje, sabiamente cultivado, al modo francés, desde lo celta en adelante. Ahora todos podemos disfrutar de corbatas donde se reproduce la floresta del Aduanero Rousseau y su enigmática tañedora de flauta. O corbatas de otros colores, con diseños facilitados por Dalí y Max Ernst. ¿A las corbatas y los museos ha quedado reducida la vanguardia?

Lo que en realidad quería preguntar es si los vanguardistas no se han convertido en nuestros clásicos. Precisamente a causa de haber cumplido, a cabalidad, su cometido de romper el orden y retornar libre, insensible, inconscientemente, a la dulce prisión de las formas estatuidas.

En un bello texto perdido de Borges, un prólogo a una señora de Buenos Aires, a la cual de seguro amaba, que tomaba té y hablaba de literatura; en un prologo a un libro de poemas de Wally Zenner que por su concisa magia reproduzco en su integridad, Borges nos resume, en cuatro instancias, el proceso evolutivo de todo gran escritor:

> Cuatro momentos del proceso divino distingue Juan Escoto Erígena; cuatro momentos son quizá distinguibles en la evolucion de los escritores.
>
> En el primero el escritor, aun indiferenciado, es casi cualquier hombre; su voz menos individual que genérica es la de todos.
>
> En el segundo el escritor ha elegido un maestro; lo confunde con la literatura y minuciosamente lo copia, porque entiende que apartarse de él en un punto es apartarse de la ortodoxia y de la razón.



En el tercero, que no todos alcanzan, el escritor se encuentra consigo mismo, como en ciertas ficciones orientales, célticas o germánicas. Encuentra su cara, su voz.

A esta tercera etapa corresponde el libro *Antigua Lumbre*. Finas y ardientes, delicadas y apasionadas la dicción, la retórica y las imágenes son inconfundiblemente de Wally Zenner.

Dos veces la vida le ha hecho abordar el género elegíaco, la perplejidad, la inevitabilidad de la muerte.

Encuentro en el Allá Seguro consideró ese tremendo tema sin definir los rasgos de la criatura cuya ausencia lloraba; los nobles tercetos de *Antigua Lumbre* graban, en cambio, con amor minucioso, caracteres, acentos y ademanes irrecuperables y únicos.

Hay un cuarto momento que yo no he alcanzado, que muy pocos alcanzan.

En el primero, lo repito, el escritor es todos; en el segundo, es otro; en el tercero, es él; en el cuarto, es otra vez todos, pero con plenitud.

Así, los buenos versos de Shakespeare son manifiestamente de Shakespeare, pero los mejores, los eternos, ya no son de él. Tienen la virtud de parecer de cualquier hombre, de cualquier país. Digo lo mismo de este verso de Wally Zenner.

Morir de ti, espléndida y desnuda...

que ya no es sólo de ella sino de todas las enamoradas que fueron, que son, y que serán.

Borges nos ha dado así la mejor y más breve de las poéticas. Pero la punzante y madura serenidad con que Borges accedió al cultivo de múltiples formas clásicas, del soneto al hai-ku, sólo nos demuestra cómo el joven de 1921 que había prestado tanta atención a los tranvías («Con el fusil al hombro, los tranvías patrullan las avenidas») había realizado un largo periplo hasta llegar al mismo punto de partida vanguardista: sorprender al lector, conmoverlo. No mediante el choque sino gracias a la dulce mesura cómplice. La conmovedora intensidad desnuda con que nos confesaba: «Me duele una mujer en todo el cuerpo» era otra vez todos, pero con plenitud compartida. La oclusión vanguardista, la mónada que se desplaza armada, en la guerra literaria, con sus manifiestos y sus exabruptos, siempre en pos de lo nuevo, se iba diluyendo, en alguna forma, en el inevitable pero sosegado río de la tradición.

En el año de 1989 se realizó en Berlín un coloquio internacional sobre las vanguardias en el cual el profesor colombiano Carlos Rincón mostró cómo el redescubrimiento y la revaloración de las vanguardias han estado determinados por las preocupaciones políticas, ideológicas y sociológicas típicas desde 1960 en adelante. Y cómo la excursión y cacería en pos de una nueva proclama preultraísta o de un inédito poeta protosurrealista, convertía la investigación en una nueva rama de la lepidopteria. Atrapar mariposas. El raro ejemplar que apenas sí reforzaba una colección en alguna forma ya estatuida. ¿Era la vanguardia todavía fecunda? ¿Podía incidir en los borradores del poeta recién nacido? ¿O se quedaba apenas en los tortuosos escalafones académicos donde cada profesor llevaba su vanguardista propio al hombro, del mismo modo que cada antropólogo arrastra, detrás de sí, la cada vez más menguada tribu indígena que descubrió en las selvas?

* *Wally Zenner:* Antigua lumbre, *Colombo, Buenos Aires, 1949, págs. 7-9.*



Dice Rincón al respecto:

La respuesta de la vanguardia a la crisis absoluta en la sociedad burguesa de la idea de valor, tiene dos caras: por un lado, los objetos hechos de Marcel Duchamp y por otro el retorno de Picasso a un material clásico y a una estética clásica de la representación. En los setenta, la estética de la vanguardia, lo maravilloso y el clasicismo se hallan incorporados, todos a la vez, a la estética de la mercancía y a los productos de los medios electrónicos.

Museo de la poesía viva

Ahora, cuando vivimos en un tiempo en que la crítica literaria latinoamericana se abre hacia la cultura, cuando empezamos una exploración rigurosa de nuestra historia intelectual y de nuestra historia literaria, y cuando consideramos al museo como el espacio público por excelencia, me pregunto si en el «Museo de la Poesía Viva Latinoamericana» no nos estarán faltando varias piezas. O, por lo menos, no estaremos desconociendo o soslayando la prolongación natural de la vanguardia: la retaguardia.

David Lagmanovich, en su trabajo «El contexto social de la vanguardia» hablaba de dos libros aparecidos entre 1916 y 1931, ambos de Vicente Huidobro: *El espejo de agua* y *Altazor*, como hitos básicos para enmarcar la vanguardia, y cómo entre ellos era necesario incluir otros libros, necesarios e inevitables, de la misma. Por ejemplo: *Días como flechas* (1926) de Leopoldo Marechal y *El Imaginero* (1927) de Ricardo E. Molinari.

Sólo que estos dos vanguardistas *avant la lettre* ya estaban trabajando, en los años 30, como el caso de Molinari, en libros como *Cancionero del príncipe de Vergara* (1933) donde formas estróficas clásicas son redescubiertas, una vez más, y todo ello apunta, como en el caso de Marechal, a la búsqueda de un centro. Un centro, bien sabido en su caso, de un nacionalismo católico y luego peronista, con toques neoplatónicos. El, como Lezama Lima, no ignora ni el tomismo medieval, ni el hermetismo de Dante, ni mucho menos el ansia religiosa, a través de los místicos españoles.

También una religación con la tierra que Marechal, en un verso hermoso había llamado «gravitación de cielo», refiriéndose a la pampa argentina. En mitad del espacio desierto, se yergue una creación. Y es en 1937 cuando Marechal da una definición de ese retorno al orden, diciendo: «Domar un potro es ordenar la fuerza y el peso y la medida». Los metros se americanizan en rigor y melodía. Se van volviendo, como en el caso de Molinari, estrofas secas, pero fluyentes y vivas. Vientos y ríos de su patria, hechos

de una melodía más intensa, ceñida y expresiva. En estas líneas del año 40 el cambio es evidente:

Cuando se llega para vivir entre unos sacos de carbón y se siente que la piel se enseñorea de hastío; de repugnante soledad; que el ser es una isla sin un clavel, se desea el otoño, el viento que coje a las hojas igual que a las almas; el viento que inclina sin pesadez las embriagadas hierbas para envolverlas en el consuelo de la muerte. (De **Oda a orillas de un viejo río,** 1940)

Hastío, otoño, consuelo de la muerte: las palabras que arman el paisaje anímico han dejado atrás la ciudad y sus novedades. Su soliloquio se interna en sí mismo. Lo envuelve el pesimismo. O se lanza, como en el caso de Marechal, a la búsqueda de grandes arquetipos. Figuras mitológicas como el Niño, el Cazador y el Alfarero, mitología cristiana o mitología pagana, como en su libro *El centauro* (1940) en el que intenta hacer hablar, de nuevo, al mitológico ente. ¿Se vuelven todos los vanguardistas neoclásicos?

Lo terrible —como el mismo Marechal lo recalca— es que las puertas de acceso a la unidad se hallan clausuradas. Con un verso definitorio del período —«Con el número dos nace la pena»— cierra, en los años 40, el ciclo vanguardista. Pero hay un epílogo paradójico. La vanguardia, es bien sabido, vive entre aviones y ascensores, *Suenan timbres* (1926), como en el caso de Luis Vidales, y teléfonos con cuyos hilos se ahorcan los protagonistas, como en el de Cocteau. El vuelo mecánico de la vanguardia recibe un rechazo sarcástico por parte de Marechal, al publicar en 1960 *El robot.* Dice allí: «Mi poema es trágico y risible, como un final de siglo. La risa visceral de la comedia, no ha de ser inferior a los hipos del drama». Para concluir: «Al cuervo prestigioso de la duda sucede ahora el ganso de la incredulidad».

Las etéreas y vibrantes imágenes con que Carlos Pellicer, por ejemplo, contemplaba el trópico desde un avión, se han degradado y caído. Como un gólem al cual han extraído la tablilla mágica, ya no hablan. Nada dicen. Se tambalean, desacordadas. Buscarán de nuevo un centro, y lo hallarán quizás en la religiosidad.

Jorge Carrera Andrade, otro gran poeta del período, resumió la poesía vanguardista en estos términos: síntesis, novedad de imágenes, internacionalismo, infantilismo, interpenetración de las artes, rapidez y religiosidad. «La personificación de las cosas, como expresión más alta de amor universal», dice Carrera Andrade. Carrera Andrade que comenzó con esos breves *Microgramas* (1926), mirando con atención los pequeños seres, sería luego el pasajero del mundo, de su Ecuador natal a Europa y de allí a Oriente. Mirada despejada y ágil, llena de color y certeza, que luego, cuando la segunda guerra mundial, escribe poemas en elogio de los bombarderos norteamericanos en Europa, las fortalezas volantes de la democracia en lucha



contra el real fantasma nazi. Llegamos aquí a una encrucijada que incidirá de modo decisivo en la poesía. Los poetas aferrados a una defensa de los valores humanistas y democráticos se sienten inermes ante el avance triunfal, sea del nazismo como del comunismo. El temor que tanto Hitler como Stalin podían suscitar en poetas católicos, espantados ante ese apocalipsis de ciudades destruidas y campos de concentración en Alemania o en Rusia, reclamaría, de modo más urgido, una respuesta. Un orden. Es en este marco general donde se sitúa la obra del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra.

«Mi pequeño país cristiano»

Como lo dice la antología *Nueva Poesía Nicaragüense* (1949), seleccionada por Orlando Cuadra Downing y prologada por Ernesto Cardenal, en su ficha respectiva: «Pablo Antonio Cuadra. Nació en Managua en 1912. Hizo sus estudios de bachillerato y universitarios en Granada. Ha viajado por Centro, Sur y Norteamérica, España, Italia, Francia y África del Norte. Dirigió, con Octavio Rocha, *Vanguardia.* Luego, en 1934-1935, *Reacción* (con José Coronel Urtecho y Diego Manuel Chamorro). En 1938-1939, *Trinchera* y *Orden.* En 1940, *Los lunes de la Prensa.* En 1942, *Cuadernos del Taller de San Lucas*».

Y luego añade: «Entre 1936 y 1947 dedica gran parte de su actividad literaria a la lucha anti-imperialista y a la prédica de un acercamiento hispanoamericanista; obra dispersa en incontables artículos y ensayos en la prensa de todo el continente americano y de España y la reunida en los libros: *Hacia la cruz del Sur* (1936), *Breviario Imperial* (1940), *Promisión de México* (1945) y *Entre la cruz y la espada* (1946).»

Finalmente, como libros de poesía, señala: «*Poemas nicaragüenses* (Santiago de Chile, 1933), *Canto Temporal* (Taller San Lucas, Granada, 1934), y *Corona de jilgueros. Selección 1929-1949* (Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1949)». Hijo de un abogado y político conservador, Pablo Antonio Cuadra estudia con los jesuitas. ¿Qué ve, en un primer momento, a su alrededor? Una Nicaragua de guerras civiles, de invasiones norteamericanas y de golpes militares. Una Nicaragua de elecciones vigiladas por *marines* y del levantamiento de Sandino, en 1927, contra la paz en Tipitapa.

Un texto del poeta chileno Lara, en un libro de 1929 llamado *SOS*, refleja, con la inmediatez de la noticia periodística, la sensibilidad del momento: «New York, día 19. Rumbo a Nicaragua, 23 blindados yankies, zarparon en misión de paz. UP».

A la figura de Darío conviene añadir el influjo movilizador de José Coronel Urteño (1906), el padre del vanguardismo que en el salón de actos del

colegio jesuita organiza lecturas de poetas preclásicos v castellanos. Así se forma Cuadra: entre Darío y Sandino, entre los marines y los poetas castellanos, entre los jesuitas (en el colegio es secretario de la Congregación Mariana y celador del apostolado de la oración) y el antiimperialismo. No han sido muy estudiadas las relaciones entre poesía y religión, en América Latina, siendo tan decisivas. No sólo en la formación de los poetas sino, también, en la enunciación escrita de sus voces: de la Biblia a los villancicos populares, de Job a Belén, un hilo discursivo católico impregna la lírica. Los sermones y los cantos, oídos en la iglesia, entre el temor y el fasto, entre luces y silencios, preces e incienso, colorean la inspiración. No es de extrañar, entonces, que en uno de sus poemas iniciales Cuadra se refiera al mástil del barco en términos como éste: «Pero eres fiel y pobre,/ árbol de castidad/ Basta tu cruz de palo,/ franciscano del mar» («Fray Mástil»).

Cuadra cumple en 1931 los tres requisitos de un buen vanguardista: redacta un manifiesto, «Ligera exposición y proclama de la antiacademia nicaragüense», dirije el *rincón de vanguardia,* en un periódico, y participa en un recital vanguardista leyendo su poema «Stadium», protegido por un par de guantes de boxeo. ¿Contra la crítica, contra la tradición, contra los rivales o contra la propia poesía? El combate había empezado, pero el lugar elegido resultaba insólito: el colegio Don Bosco de los Salesianos. La vanguardia promovida por los salesianos: así debía ser en la Nicaragua católica del momento.

Luego, cuando Cuadra realiza un decisivo viaje por Sudamérica, en 1933, recala a su regreso, manes de Rubén Darío, en Chile, donde entrega a la Editorial Nascimento su primer libro: *Poemas Nicaragüenses.* Oigamos uno:

> Eran tristes tus distraídos silencios sobre la lluvia. Tristes y largos los mugidos de las vacas por los terneros atascados en los fangos y el silbido vegetal de la boa —como la raíz de un árbol colérico— y la garza incontaminada escrita en tiza sobre tus ojos y los pequeños potrillos jugueteando a la altura de tu primera comunión. Luego, en la noche, encerrar nuestra nostalgia —la melancolía recostada dulcemente en tu recuerdo— secos ya bajo las rojas chamarras escuchando los salivazos del tío Invierno arrojados contra la tierra que se estremece con un rumor de lejanas batallas.

En 1934 Cuadra descubría el paisaje americano e intentaba darle un sentido. El sentido de la enumeración nominativa de sus elementos, como ocurre en relación con animales y árboles —colibrí, pájaro zezontle, conejo vivaz, viejo coyote de las manadas, zorro ladrón— en la cual la inmediatez del campo buscaba ser trascendida hacia la fábula clásica o la hermandad franciscana de todos los seres, del Hermano Hierro a la Hermana Zarza, tal como su poesía lo establece, en sucesivas profundizaciones.



Para ello, al hablar de la vanguardia de Nicaragua, Pedro Xavier Solis ha escrito:

Gestado entre 1927 y 1931 y modulado por la situación histórica (la intervención norteamericana, la gesta de protesta de Sandino, el caos de la postguerra), esta nueva forma irrumpe en imágenes desmesuradas y dislocaciones verbales, cambios eidéticos y estéticos, buceos en el universo nativista cuya penetración fermental creó con su palabra de raíz vernácula —como ningún otro movimiento— la expresión de la entidad nicaragüense y su renacimiento cultural[1].

Influencia del cine en la estructuración literaria, de la antropología y su penetración en el pasado indígena, del psicoanálisis y su penetración en el subconsciente y el mundo onírico, de la poesía y su penetración ensimismada hacia la entraña de las cosas, como añade Solis, en un mismo lapso el lenguaje de Cuadra podía ir de un idioma neopopularista, como en las *Canciones de pájaro y señora* al clasicismo rural de *Poemas Nicaragüenses*, escrito entre 1930 y 1933. Se podría mezclar, también, Apolo con la Coatlicue, diosa náhuatl de la tierra.

En tal sentido, la caracterización que hace Cardenal de la poesía de Cuadra en el prólogo de la citada antología, es exacta: habla allí de cómo Cuadra mantiene la frescura de la infancia reciente, de cómo busca conservar ese universo rural, cristiano, agrícola y ganadero, patriarcal, de mansos horizontes, de sabanas, de inflexiones típicas de su habla, modulando la voz:

Mi pequeño país cristiano se compone de unas pocas primaveras y campanarios, de zezontles, cortos ferrocarriles y niños marineros.

Un nuevo orden

«Su poesía es una tierra que habla. Su voz es nacional» (p. 68) dice Cardenal y allí se halla sintetizado el valioso aporte inicial de Cuadra. Ha conferido tanto a la sabana como al río una dimensión verbal, que los hace compartibles, que convierte a la geografía de Nicaragua en un mapa de paisajes y en un censo de hablantes, en una continuidad que llegará hasta nuestro días.

Partiendo de esta raíz nacional, Cuadra, en su viaje por Sudamérica, en su estadía en España, a partir de 1948, en sus lectura europeas, se sentirá también parte de un mundo de conversos. Maritain, Claudel, Péguy y Max Jacob quien, en frase memorable, reconoció cómo «Cristo se me apareció en el cine». La vanguardia europea se torna católica, del mismo modo que durante su estadía en Buenos Aires Cuadra conoce a Bernárdez, Marechal, Molinari y Lugones y se reafirma en sus propósitos integracionistas, de

[1] *Pedro Xavier Solis: «La Vanguardia de Nicaragua».* El pez y la serpiente, *San José Costa Rica, n.º 28, invierno de 1989, pág. 199-202.*

diálogo hemisférico. También allí estaba García Lorca, presentando sus *Bodas de sangre,* con Lola Membrives o viendo editado por Sur su *Romancero gitano.* Lorca, quien al encontrarse con Cuadra, y ante tantos éxitos, le diría: «Ya soy de bronce».

De este modo, el muchacho Cuadra que había sido agricultor en las haciendas de su padre, sembrando algodón, y que al contacto con los peones, había descubierto la mentalidad campesina, con su palabra precisa, con sus giros arcaicos preservados, asistirá, en Argentina, a los cursos de Cultura Católica, a las conferencias de César E. Pico, del ultraderechista Juan Carlos Goyeneche, quien luego editaría *Sol y Luna,* y viviría, en carne propia, el conflicto del caos contra el orden, de la decadencia de Occidente en la nueva edad, y de Roma *versus* Babilonia. Era necesario soñar un orden nuevo, que dejara atrás a la historia y les permitiera entrar en la utopía. Spengler y Berdiaiev, Charles Maurras y Primo de Rivera, Pound, Pessoa y Ramiro de Maetzu serían, entonces, sus maestros.

Al regresar a Managua dictará una conferencia, en un ciclo organizado por los Hermanos Cristianos, titulada: «El retorno de la tradición hispana». Dicha conferencia será reproducida en el periódico *ABC* de Madrid y elogiada por el propio Maeztu.

A partir de allí Cuadra se convertirá en un fanático defensor de un imperialismo espiritual español, como lo atestiguan sus libros de ensayos, analizados por Ricardo Pérez Montfort, en *Hispanismo y Falange* (México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pág. 99-101). En ellos propugnará «establecer un orden gremial corporativo bajo la idea de lo absoluto que es Dios».

Y su poesía reafirmará ese propósito, tal como sucede en *Canto temporal* cuya tercera parte comienza así:

Yo quise un orden como columna gigante
—plenitud de la forma concertando la desquiciada torturante vida—,
una elevada espaciosa arquitectura de la labor y la razón.
de la actividad y sus derivados sentimientos,
del hombre como habitante, generador de sucesiones.
No siempre la urbanidad carece de poesía:
una ciudad y una suma de ciudades moviéndose como la coordinada ley de las órbitas,
un oficio y un cuerpo de oficios con la vinculación de un vasto coral vespertino,
el yunque sonando con una estrofa de romance que la esposa también canta
el rey natural que lleva en la mano una vara de distribución atemperada y paternal,
las consideraciones sumamente útiles de los burgueses y artesanos,
reunidos para el precio, para la venta y el ornato.
Los clérigos y las campanas esparciendo sobre el vecindario
una reposada bendiciente alegoría de ángeles custodios.

(**Canto temporal**, 1943)



Fascista de la hispanidad; hacedor, en verso, de un mundo donde impera la armonía, Cuadra buscaba conciliar imposibles: una poesía paisana, nacional, que fuera arma antiyanki. Una poesía trascendente, del renacido medievalismo cristiano, del imperio basado en la jerarquía y en la caridad, universal y católico, y que en la hermandad de los veinte pueblos americanos, desplazará la infección materialista y el bacilo comunista, bajo la égida de España. Al mismo tiempo, en su patria, regímenes como el de Anastiaso Somoza García ascienden al poder en 1937. Anastasio Somoza García, casado con Salvadorita, la hermana de la Margarita Debayle, cantada por Rubén Darío, y sobre la cual Pablo Antonio Cuadra recuerda la frase, dicha por el propio Somoza: «La gente cree que soy el duro. La arrecha es mi mujer». Somoza, ese hombre astuto y ladino, que aprendió inglés en la calle, contador de chistes y bailador de tango, que deslumbró a la mujer del embajador norteamericano, será respaldado por Cuadra en su ascenso a la presidencia. Luego pondrá preso a Cuadra, acusándolo de difundir propaganda sandinista y censurando sus publicaciones, como es el caso de *Trinchera*.

Amargas ironías de esa relación poesía-poder, que han llevado a Cuadra a decir: «El más fuerte obstáculo contra mi ser y mi quehacer fue ese demonio del siglo XX: la política». La tentación totalitaria, sea en dictaduras de derecha como de izquierda, que al luchar contra la intervención extranjera en su patria, lo lleva también a buscar una tercera vía, y, años más tarde, ante la consolidación del régimen de Somoza, a exiliarse en México en 1945, voluntariamente. Era necesario avanzar, rectificando los errores del pasado, y todo ello entre farsas y vanidades. Para ello encuentra una columna firme, en medio de tanta ruina: Cristo. Y una veta que si bien había criticado desde su furor hispanista, el indigenismo, ahora le entrega sus tesoros: las culturas prehispánicas, la religiosidad del indio, su sentido del tiempo, la abuela que habla desde las pirámides, con un toque mágico, y el misterio de esas civilizaciones incompletas —mayas, incas, nahuas— en las cuales unas culturas excelsas conviven con políticas mediocres. Los años perdidos para la poesía en aras de la política podían ser recuperados cumpliendo la profecía de Darío y realizando la poesía que él no había realizado: la poesía del indio. La sintaxis nahual, la lengua mestiza, lengua franca que sirvió para unificar las lenguas indígenas, con el aporte español, y gracias a la cual los muleros, de México a Nicaragua, se entienden en esa jerigonza inicial. También sus travesías por el Gran Lago de Nicaragua, cada semana, le concedieron un bagaje muy amplio de escenas, tipos y acciones, que su poesía ulterior recuperará, cumpliendo lo que Eduardo Cote Lemus dijo sobre su trabajo: «En los poemas de Pablo Antonio Cuadra siempre sucede algo».

Por ello, el propio Cuadra, en una entrevista, ha dicho: «Resulta que al indio lo andamos adentro. Debemos hacerle hablar, darle la palabra, recreando sus grandes mitos, sus grandes logros poéticos. O partir de ahí»[2]. Partiría de ahí, de nuevo. Renacería, una vez más, en la certera síntesis indígena-cristiana. Buscaría la voz coral, el poema mítico y místico que encierra evolución e historia, grandes símbolos y vidas cotidianas. Cultivaría el teatro, como el rescate de *El güegüence o macho ratón*, primer teatro mestizo de burla del gobernador español, y se afanaría por el estudio del legado nahua. Escribiría ensayos, dibujaría, promovería revistas, como *El pez y la serpiente*, cuyo primer número aparece en febrero de 1961 y que hoy lleva 30 publicados, y continuaría con su obra y poética, la cual experimenta un gran salto cualitativo, en precisión y anchura. Su voz reunía a muchas voces.

«Criaron gigantes para gemir bajo su peso»

En un poema del año 1965, «La pirámide de Quetzalcóatl», Cuadra escribe este verso, y antes había dicho: «Volverán a confundir el orden/ con el temor. En vano/ despeje sus corazones de la oscura servidumbre».

En 1954 había regresado a Nicaragua, donde Pedro Joaquín Chamorro le ofrece dirigir el diario *La Prensa*. El poeta, que escribe a mano, es nuevamente vencido por el periodista, que escribe a máquina y que tiene que educar los nervios para la intranquilidad y el miedo, en la línea de fuego, tal como él mismo lo ha dicho, al referirse a su larga lucha antisomocista, en la cual trató de no confundir el compromiso personal con la obra, aunque aquél no dejara de asomar, con gran intensidad. Había aprendido en la poesía norteamericana, de Pound a William Carlos Williams, las virtudes demoledoras de la síntesis epigramática, como en estos diez certeros versos:

En el calor de agosto...

Como las rondas de ángeles que Fra Angélico pintó junto al establo,
vi a los excitados y pequeños pájaros lacustres
danzar con ingenua alegría
alrededor del cadáver de la serpiente,
como si el mar hubiera con su muerte terminado para siempre.

Así el pueblo saltó a las calles jubiloso agitando banderas,
creyendo que un solo hombre resumía su daño,
danzando al sol
mientras en la grieta oscura de uno o dos corazones
calladamente anidaba la nueva tiranía.

El 10 de enero de 1978, a las ocho de la mañana, un atentado contra Pedro Joaquín Chamorro, treinta balazos en el pecho, termina con la vida de su amigo y compañero de luchas. Temeroso de encontrar las instalacio-

[2] *Miguel Cabrera: «Entrevista con Pablo Antonio Cuadra»,* Palimpsesto, *Revista de Creación, Carmona, Sevilla, N.º 4, otoño de 1991, pág. 50-53.*



nes del diario en manos de la Guardia Nacional de Somoza, comprueba cómo el pueblo las defendía. La poesía había vencido. Esa noche comenzó la insurrección popular. «Durante meses tensos, estuvimos en la mira de los fusiles. Como en los corridos de Adelita, Somoza nos atacó por tierra, aire y mar», recuerda Cuadra, con el seco humor de quien ya se sabe de vuelta, pero aún así continúa luchando. Por ello, por participar de nuevo en un mejor destino para su país, padecerá de nuevo persecuciones y censuras. *La Prensa,* por ejemplo, en el primer año del régimen sandinista, será censurada cuarenta y dos veces. Ante el anuncio que incluyó, «Prohibido prohibir», *Ventana,* órgano sandinista, junto con *Barricada,* respondió con «el musoliniano discurso de Fidel Castro: con la revolución todo, contra la revolución nada».

De nuevo una república de papel luchaba contra la borrachera de la propaganda. La liturgia política era cuestionada por la parquedad eficiente de la poesía, y un poema sabio y dúctil, como el referido al tiburón que anida en el Gran Lago de Nicaragua, demuestra cómo el cambio frustrado por los tres Somozas, y el fracaso del sandinismo, no cegaban la capacidad de un poeta para ir más allá de la historia. «El poeta es un poco el antihistoriador». El poeta, añade, «debe concederle voz al anónimo, al sufriente, al paciente, a la otra historia». Y para ello ponía en sus versos, como en el caso de «El Jenisero», incluido en *Siete árboles contra el atardecer* (1980), líneas como ésta:

—«Qué es la historia patria sino opiniones con rifles».

La historia era algo más que eso. Un continuo estar alerta, un perenne vivir al borde del riesgo. Uno de sus poemas lo dice mejor:

> Es conveniente
> es recto
> que el marinero
> tenga cogidas
> las cosas por su nombre.
> En el peligro
> son las cosas sin nombre
> las que dañan.

Cuadra, al poner nombre a las cosas de su Nicaragua natal, al haberlas universalizado, en su generosa visión americana, ha hecho el bien que debe hacer la poesía: mantener vivo el idioma, no eludiendo la mentira, pero sí sabiendo que la verdad del lenguaje pulveriza las tortuosas falsificaciones del poder y la historia, su irreprimible afán de mantener, al costo que sea, imágenes adulteradas. Cuadra, por el contrario, ha devuelto a la realidad su rostro. Desde la retaguardia sigue siendo el más vanguardista de todos. El que mantiene más limpia la mirada. Como buen vanguardista, ha conservado innovándola la mejor tradición: la que nace con Rubén Darío .

Juan Gustavo Cobo Borda

* *Esta aproximación a la obra de Pablo Antonio Cuadra, quien obtuvo el Premio Gabriela Mistral otorgado por la OEA, se basa en conversaciones sostenidas con él en Los Ángeles y México y en el imprescindible libro de Jorge Eduardo Arellano:* Pablo Antonio Cuadra: Aproximaciones a su vida y obra, *Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1991, 112 páginas.*

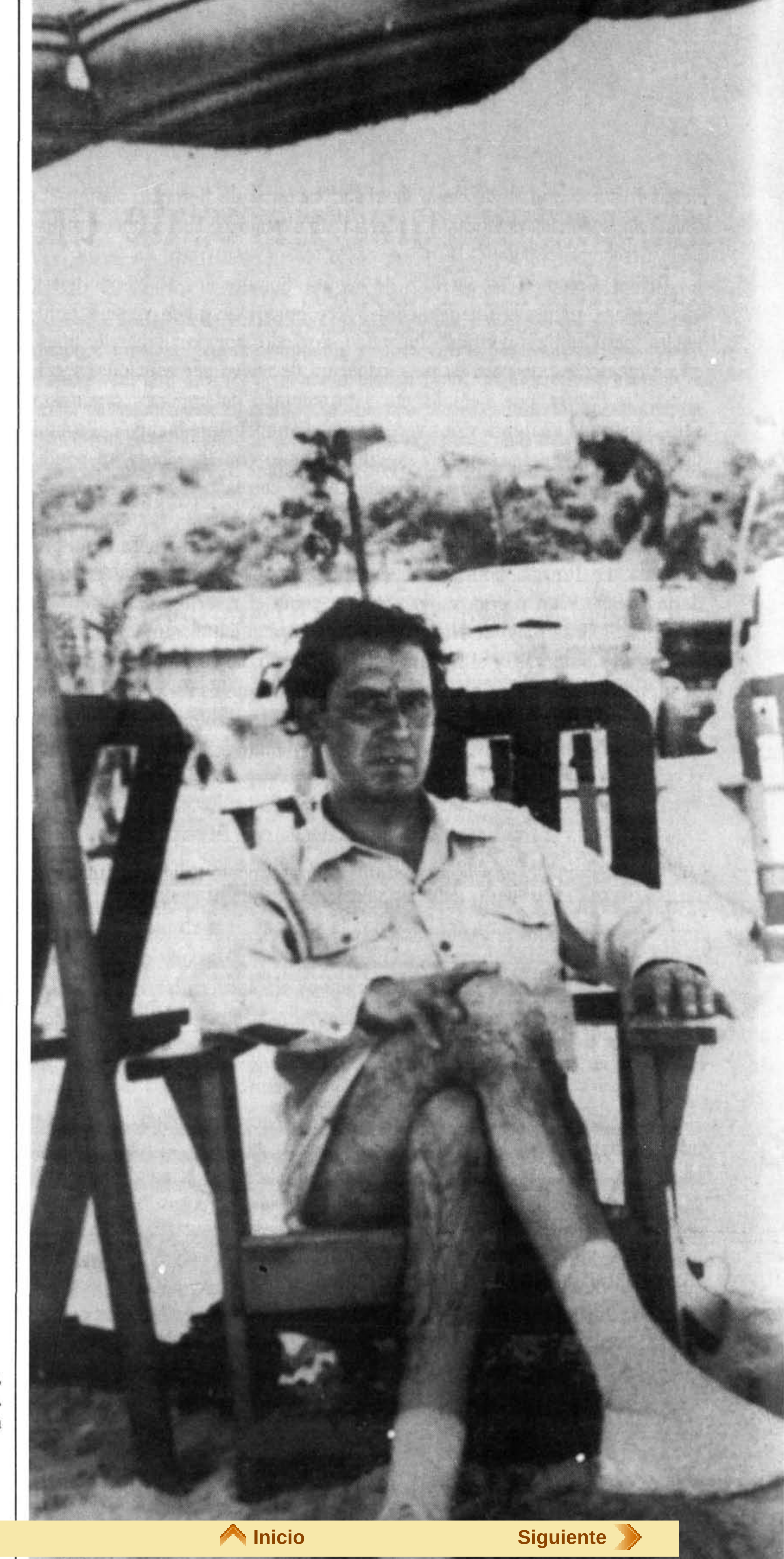
La obra de Cuadra, en varios volúmenes, ha sido editada, por Libro Libre, de San José, Costa Rica. Su poesía abarca siete tomos, publicados entre 1983 y 1989.

Dos antologías me han sido de utilidad:

Nueva Poesía Nicaragüense. *Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing. Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos-Instituto de Cultura Hispánica, 1949. 512 páginas.*

Poesía Nueva de Nicaragua. *Selección y prólogo de Ernesto Cardenal. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1974. 418 páginas.*

Ver también J.G. Cobo Borda: Antología de la poesía hispanoamericana, *México, Fondo de Cultura Económica, 1985. 518 páginas.*



Manuel Altolaguirre, sentado en la playa. La Habana



Manuel Altolaguirre, de un mundo a otro*

El 18 de julio de 1936 sorprendió a Altolaguirre entregado a sus nobles tareas tipográficas. Semisótano de su casa en la recogida calle de Viriato, situada en pleno corazón de Chamberí, próxima a la frontera de la ciudad burguesa con el barrio obrero de Cuatro Caminos, a espaldas del actual Museo Sorolla, a muy poca distancia de la apacible Colina de los Chopos, donde se asienta la mítica Residencia de Estudiantes, que por aquellos inciertos momentos ya no era ni sombra de lo que fue, a pesar de cuanto diga la turbamulta de sus hagiógrafos: el número doble 5-6 de su primorosa revista *Caballo verde para la poesía,* monográfico sobre el poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig, preparado con motivo de su centenario, ya está impreso y sólo falta doblar los pliegos y proceder a coserlos. La noticia de la sublevación en Marruecos, alteradamente transmitida por el locutor de Unión Radio, ha sobrepuesto un aire de irrealidad, *como un ala negra* de murmullos, a las conversaciones del taller. Queriéndose creer incrédulos, todos sonríen para darse ánimos. Pero ya nada volverá a ser igual. De hecho, el número doble de *Caballo verde* pereció allí mismo. Nadie doblaría los pliegos, nadie cortó las hojas ni procedió a coserlas, nadie ha vuelto a ver aquellas páginas, no obstante habérselas buscado con singular empeño.

Ataviada con ese inevitable y precursor mono azul, único en el tenso Madrid prebélico, que tanto admirara Juan Ramón Jiménez («su mono añil puede ser de cajista de imprenta, enrolada de buque, fogonera de tren, polizón de zepelín, todo por la Poesía delantera que huye en cruz de horizontes ante las cuatro máquinas», escribió el autor de *Platero y yo),* Concha Méndez preside el trabajo de los tres obreros maquinistas que la relativa prosperidad del taller —rodeado de prestigio, prosperidad creciente— había permitido contratar al matrimonio. Manolo, entre tanto, combina tipos y alterna colores para iluminar los versos de toda una época.

* *Capítulo del libro* Un poeta español en Cuba (sueños y realidades del primer impresor del exilio), *de próxima publicación en el Círculo de Lectores, Barcelona.*

Como es usual, se aguarda la cotidiana visita de Luis Cernuda. Hombre pulcro y cuidadoso, ceremonial, primero se quitará el traje, colgándolo de un gancho, para enfundarse después un mono de mecánico parecido al de Concha. Poco a poco irán llegando otros amigos, franca la entrada, a aquella casa abierta a la rosa plural de los cuatro vientos de la literatura y el arte. Todos, de alguna manera, participan en la elaboración de sus ediciones: las *Primeras canciones* de Federico García Lorca, *El joven marino* del recién citado Cernuda, tal vez destinado a malograrse en el silencio de la inedición, de no haber contado con tan comprensivo punto de apoyo, *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández o *La lenta libertad* del propio Altolaguirre o *Primeros poemas de amor* del desmesurado Pablo Neruda, flamante director —honorario y *simbólico,* según la reivindicativa memoria de Concha Méndez— del desbocado *Caballo verde para la poesía,* relámpago alumbrador de la efímera impureza de los seres humanos, sus cosas vividas, sus cosas gastadas, a galope tendido lanzado desde aquel alegre semisótano de la madrileña calle Viriato para difundir un mensaje rehumanizador del proceso creativo. Esa imprenta, conviene repetirlo, se llamó *La Verónica,* nombre puesto en reconocimiento y homenaje a la primera impresora que recogió la cara del hombre cruzada por el dolor, y su último trabajo, consagrado a la memoria de un poeta latinoamericano, resultó una víctima más, desde luego de las iniciales, de la catastrófica guerra incivil, entonces todavía envuelta en las brumas de la incredulidad, cuyo estallido anunciaba con nerviosa voz, sobrepuesta a los ruidos del laborar en el taller, el anónimo locutor de Unión Radio. Ya nada —nada ni nadie— volvería a ser igual, señalé más arriba. Todo un mundo se acabó —lo acabaron— en tan fatídica fecha.

La Verónica, imprenta de paz, murió, sí, con la guerra, pero aun durante la guerra su magnífica herencia fructificó en sorprendentes herederas. Herederas de los tiempos de paz en el submundo de la guerra incivil. La excelente revista *Hora de España,* órgano de indiscutida altura intelectual a pesar de las circunstancias (que no por encima ni muchísimo menos al margen: a su pesar, insisto), o las combativas hojas de *El Mono Azul,* portavoz de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, atesaron muchas zozobras y no pocas energías del experimentado quehacer impresor de Manuel Altolaguirre. Y con ser esto ya mucho, todavía habrá mucho más. Más y más difícil, como requieren los imposibles.

Movilizado nuestro poeta-impresor en junio de 1938, cercana e inevitable la hecatombe, y destinado al XI Cuerpo del Ejército del Este, en un increíble derroche de ingenio y amor a la literatura, de fe en la vida —en *su* vida—, Manuel Altolaguirre fue capaz, sacando recursos de donde no los había, de montar una modestísima imprenta —tan modesta como en ver-



dad heroica— en el monasterio románico de Gualter, en la disputada ribera del río Segre, y allí, con la ayuda de Bernabé Fernández Canivell y Juan Gil Albert, soldados entre soldados, estampó los sucesivos números de la inverosímil revista *Granada de las letras y las armas*, más las primeras ediciones —hoy valoradísimas— de *España en el corazón* de Pablo Neruda, *Cancionero menor para los combatientes* de uno de sus compañeros más queridos, el también malagueño Emilio Prados, su inseparable aliado y maestro en la inicial aventura de aquel acariciado *Litoral* fundador de casi todo, y *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo; y por fin, por si aún fuese poco, esos alucinantes pliegos de *Los lunes del combatiente* cuyo angustiado rastro se pierde, retrocediendo centímetro a centímetro a través de las tierras quemadas de Cataluña, a raíz de la definitiva batalla desencadenada por el general Yagüe, sumido el animoso Altolaguirre en el desolador caos de una huida espectral hasta Francia por los nevados y gélidos Pirineos, rodeado por el infinito batallón de la desesperanza, hundido en su terror y golpeado, entre los aullidos del viento, por sus murmullos de muerte.

«Vite, Vite!, gritaban hostiles los gendarmes, «laissez les armes». España, detrás, desaparece, consumida por una densa cortina de niebla y pólvora. «Allons, vite», no cesaban de chillar, blandiendo amenazadores sus metralletas, los soldados senegaleses del ejército colonial francés, embajadores mercenarios del desmitificado invento de la «tierra de asilo», a una masa de refugiados, aterida de terror y frío, que al menor ruido se arroja al suelo con movimientos mecanizados, abrazada de bruces a la nieve para engañar el vuelo rasante de una aviación enemiga que le ha seguido ametrallando, guiada por un encono ya inútil, hasta más allá de donde indicaba la peor de las lógicas militares.

—Vite! Vite! Laissez les armes!

La perspectiva, nada halagüeña, consistía en el hacinamiento en trenes de ganado con destino a las hirientes arenas de los campos de internamiento improvisados en la desabrida plenitud sin oasis de unas playas batidas por todos los temporales. Nada. Ni siquiera unos mínimos barracones. Sólo unas alambradas erizadas de púas, vigiladas por los mismos anfitriones del ejército colonial, y el arenal inmenso. El sol, la sed y las privaciones debían completar el trabajo del ejército franquista.

La Verónica, en tamaños instantes, no podría ocupar ni una fracción de segundo en el apresurado rincón de los recuerdos de otro mundo que, de tan terrible el entonces, parecería irreal, como de fábula, un puro sueño para siempre perdido. *La Verónica*, no obstante, reviviría. Al lado opuesto del Atlántico, en la avanzadilla caribeña del lado más grande de nuestra lengua, en la imaginaria perpendicular de la primigenia Imprenta Sur ma-

lacitana, continuación, renovada y sin corregir, de la primera *Verónica,* la madrileña que encontró antinatural muerte en la fatídica fecha del 18 de julio. Eso sucedería enseguida, dentro del mismo año, al cabo de muy pocos meses. Sí, *La Verónica* reanudaría su andadura, aunque en aquellos momentos y en Francia, *tierra de asilo,* pareciera impensable y hubiese sido tomado por loco absoluto quien se atreviera a pronosticarlo. A la vuelta de unas páginas llegaremos a esa su segunda e hispanoamericana parte. Pero de la mano del propio Altolaguirre, hagamos antes recordatorio de aquellos turbadores días de realidad antisurrealista. Vivencias tan inhumanas sólo los mismos hombres las pueden crear. Sólo los mismos hombres.

«Cuando me encerraron en aquella celda yo no estaba loco pero debí parecerlo... Me preguntaban mi nombre y yo lo decía. Me preguntaban mi edad y yo la recordaba. Me ofrecían de comer y yo no comía. No tenía hambre. Si la enfermera o el doctor me prodigaban sonrisas me parecían de burla... Aunque aquello era un manicomio, yo no estaba seguro de que lo fuera. La primera vez que me quedé dormido soñé que estaba en una cárcel. Mientras dormía me pareció escuchar unos disparos. Sentí que me dijeron:

—Están fusilando a tu hermano. Luego a ti. Luego a ti».

Así comienzan las *Confesiones* de Manuel Altolaguirre. Angustia, desvarío, terrores. Otra noche soñó con los restos de su hija, descuartizada, escondidos entre las crines que le servían de lecho. «Debí parecer un verdadero loco», anota. Pero no lo era. Simple y terroríficamente se trataba de un hombre vencido por el horror.

Había cruzado los Pirineos apenas unos días antes. Lo hizo por un sendero abrupto y por la noche, sin saber cuándo ni a dónde llegaría, en compañía de un chófer y de su hermana enferma. Al final dieron con una aldea. «No había luz. Había lágrimas». Resplandecía la oscuridad iluminada por multitud de hogueras. El viento gélido ululaba hostil. Al poeta Manuel Altolaguirre le aguardaba el coche de unos buenos amigos mexicanos. El poeta Manuel Altolaguirre no quiso subirse en él.

—«No subo al coche —dijo—. No debo, no. Que suban las mujeres.

—Las mujeres, ¿adónde? ¿Tienen a dónde ir? Ya se arreglará todo. Vamos a Perpignan. Vente. Anda. Sube.

—No, no, no voy —gritaba enloquecido. Tuvieron que dejarme».

¿Caballerosidad? ¿Hidalguía? ¿Generosidad? No, la dureza de la situación excluía el funcionamiennto de tales resortes. La dureza de la situación animalizaba a las personas y sus comportamientos, en consecuencia, respondían a estímulos mucho más primarios. Altolaguirre, conmovedoramente, lo reconoce así: no era piedad por las mujeres; se fue andando y se



perdió en la noche por terror, «terror a todo, miedo a la vida». Y como no estaba loco se perdió pidiendo la muerte a voces.

Su memoria sufre luego un vacío. Un vacío que al cabo desemboca frente a una realidad con cavernosas resonancias de sueño absurdo y despiadado. Mejor dicho, absurdo por despiadado. Un sueño habitado por infrahombres, un sueño recorrido por dominadoras ráfagas erizadas de horrores y resentimientos.

La entrada al reino impuro de las tinieblas de los seres derrotados y abatidos, su antimágica puerta, aparecía custodiada por un gendarme más bien indolente, ya familiarizado con un hacinamiento al que daba la espalda mientras mordisqueaba, con dulce indiferencia, un rutinario pedazo de pan para entretener la guardia.

El poeta Manuel Altolaguirre, sin que nadie se lo solicitase, brindó la documentación al gendarme indolente, persuadido de que no estaría en regla y de que su amenazador destino alentaba, al lado de los suyos, detrás de aquella antimágica puerta.

Para su estupor, sin embargo, la documentación se encontraba en regla. Era un intelectual de prestigio y alguien se la había arreglado. Podía, por tanto, continuar deambulando por las calles desoladas entre la lluvia insistente. Francia, el país de la libertad, acogía con gozo a los creadores. Manuel Altolaguirre, en consecuencia, tenía ante sí el horizonte cerrado de las avenidas abiertas o el pozo sin fondo del internamiento en un campo para los seres normales, hombres como él de carne y hueso, que al no ser *distinguidos*, jamás accederían a la categoría de huéspedes de la *République*.

Abrumado por el peso de tantas derrotas (escribo derrotas, en plural, y escribo bien: era un mundo, todo su viejo y entrañable mundo, el que se había derrumbado), nuestro poeta-impresor sintió entonces la imperiosa necesidad de humillarse, al saberse un hombre más y sólo un hombre en el exilio como antes había sido un hombre más y sólo un hombre durante la guerra.

Aunque sin hambre, acuciado por necesidades más hondas, pidió limosna de pan al gendarme indiferente.

Y el gendarme indiferente, por supuesto, se apresuró a concedérsela. Acababa de examinar su documentación, se trataba de un intelectual. «Bien sûr, bien sûr». Pero él, también por supuesto, se sintió incapaz de probar aquel manso pan de la indiferencia educada.

—«Estoy cansado» —murmuró.

—«Pase, puede pasar; cuando descanse puede salir del campo» —fue la versallesca respuesta, ni tan siquiera asombrada, del probo gendarme de nuevo entregado a la masticación sosegada.

Y así, de ese modo, franqueó el poeta Manuel Altolaguirre el antimágico portalón —Dante, Dostoievsky, Gorki— de un inmundo *cobijo infernal para españoles.* Lejos de huirle, salió a su encuentro.

Casi nadie dormía, pero todos los cuerpos reposaban tendidos sobre la paja. Había hileras de bloques amarillos formando muros que separaban las mujeres de los hombres, muros que se iban deshaciendo poco a poco. De trecho en trecho, el agua, en cubos para la bebida. Sólo vi en pie a un hombre indiferente y a los soldados negros con sus fusiles y las bayonetas.

El poeta Manuel Altolaguirre dio el paso decisivo sin vacilar, atravesando la infernal frontera a la (de)sazón extrañamente ataviado. En la precipitada huida, puesto a salvar al menos la ropa, concebió la peregrina idea, al verse privado de maleta, de vestir a la vez todas las piezas de su propiedad. A la manera de las *katiuskas* rusas primero se divisaba un hombrón inflado de color azul, correspondiente al enorme abrigo que lo cubría todo, debajo del cual se emboscaba un buen traje de lana... seguido por un chaleco de punto... y otro... y otro... y otro chaleco más, trío prolongado por una fina camisa de seda cuya calidad limitaba contra el último incrustado de una espléndida camiseta termógena. Para remate, y nunca mejor dicho, el estrafalario conjunto aparecía coronado por un soberbio sombrero de copa. La muchedumbre aterida le observaba recelosa. La escena que sigue es de aquelarre, de sordísimo aquelarre cargado de electricidad:

—Dentro de un rato —comenzó a explicar—, cuando descanse un poco, voy a salir del campo. ¿Por quién puedo hacer algo?

Sorpresa y estupor generalizados, anonadamientos, desconfianzas. Un hombre, sin embargo, aceptó en principio el ofrecimiento.

—Soy español —respondió con acento extranjero— y a pesar de que el cónsul francés visó mi pasaporte me han detenido y encerrado, no sé por qué razones. Vaya a su consulado y diga que me reclamen. Esto es una injusticia intolerable.

Como cabía esperar, o como cabía temer, el poeta Manuel Altolaguirre respondió categórico: «Iré con mucho gusto». Pero aquello no le pareció suficiente. De ningún modo estaba dispuesto a limitarse a un solo caso. Él, abstracción hecha de su propia situación, deseaba «hacer algo por todos los demás». Por todos. Ahora bien —añadió—, necesitaba sus nombres. «Usted, amigo, cómo se llama». Silencio sepulcral, silencio hostil. ¿El nombre? ¡Identificarse! Aquella pretensión inquietó sobremanera a su acorralado interlocutor, probablemente acogido al débil salvavidas de una personalidad cambiada. Los tiempos, desde luego, no daban para tamaña dosis de ingenuidad.

—Puede comprometerme. No quisiera... —balbuceó presto ya a esconderse entre la muchedumbre.



«Iba a indignarme», escribe Altolaguirre, «pero le vi los pies y me dio lástima». Entonces se dirigió a un grupo de soldados. *Voy a salir de aquí*, les repitió. Naturalmente, no le creyeron, y él insistió. Dispuesto a demostrárselo sacó la documentación. «Miradla», dijo. En efecto, la tenía en regla; podía abandonar el campo, *un infernal cobijo para españoles*, en cuanto lo deseara. Por toda respuesta, los soldados «me miraron con odio».

—¿Y tu mujer?

—Mi mujer y mi niña... en París, en donde tengo amigos.

Las barreras de la desesperación saltaron en pedazos. Se habló en contra del gobierno, amarga y amargadamente se despotricó contra todo: contra el dinero, contra París, contra la gente con amigos, contra las desigualdades. El poeta Manuel Altolaguirre, sereno y súbito, rompió en mil trozos la piedra de la discordia de su documentación en regla. Asunto concluido para mal de todos y en beneficio de nadie. De nadie distinto a su propia conciencia. Ya era uno más, otro cobijado en el infernal refugio; ya no podía ayudar a nadie, ya ni tan siquiera podía ayudarse a sí mismo. «Desde aquel momento me tomaron por loco».

Luego, provisto de un vaso de plata, absurdamente alojado entre tanta miseria, fue ofreciendo agua por las galerías. Nadie tenía sed, nadie aceptaba su agua. Era como el pan del gendarme y aquellos seres la rechazaban. A un mozalbete incluso se le ocurrió la (des)gracia de imitarle.

—¿No hay ningún herido que quiera agua? —predicaba con voz meliflua.

Altolaguirre, enfurecido, le arrebató su vaso, lo llenó de agua y con decidido acento repitió, mirándole fijamente: «¿No hay ningún herido que quiera agua?».

Entonces fue cuando salió del grupo el soldado de la guerrera rota. Con la gelidez del derrotado que ya nada teme aquel soldado, se limitó a preguntarle cuanto le había costado su imponente y hermoso abrigo de lana azul. *Cuánto, ¿eh?, cuánto.*

—Eres rico, ¿verdad? —le reprochó otra voz, ésta oculta entre la masa.

Sin acertar a controlarse, el poeta Manuel Altolaguirre reaccionó con paradisíaca espontaneidad inútil: primero se despojó del abrigo, luego de la chaqueta, después de un chaleco, de otro, de otro y de otro... Al final apareció completamente desnudo. Las mujeres y los niños, tendidos por el suelo, le observaban inmutables, reconcentrados en su silencio. La escena, cada instante más cargada de tensión, sería al cabo rota por un oficial. «¡Ya es bastante!», gritó, haciendo de su grito el único refugio de humanidad.

A sus órdenes, mecánicos y ágiles, cuatro soldados senegaleses se arrojaron sobre Altolaguirre. La poderosa voz del odio se adueñó acto seguido de la multitud, deshecha en aullidos contra todo.

—¡Fusiladle! ¡Fusiladle! ¡Es un provocador! ¡Que lo fusilen!

Lo peor, lo más pérfido, lo que más daño le hizo, fue esta asperísima frase, masticada a media voz y lanzada entre dientes cuando ya los soldados senegaleses le sacaban del campo para conducirle al médico:

—Es un vivo que sabe demasiado.

«¿Un vivo yo?», seguía preguntándose con asombro años después Altolaguirre, o sea, *un vivales, como se dice por mi Andalucía. Quería morirme, quería morirme, quería morirme.*

Por fortuna, no vino la muerte. Llegó la emoción, llegaron las lágrimas y también llegó con ellas el nítido recuerdo del último poema publicado en España. Con él, lentamente, se fue serenando:

Recuerda todas las fechas,
recuerda todas las cosas,
limita con blancas nubes
el jardín de tu memoria.
Muérete debajo de ellas,
bajo su sombra.
Dios mío, Dios mío, recé... Sálvame, Sálvame

Mundo de recuerdos y remembranzas el del exilio, cuando el vivificador fluir de éstos se erige en apasionada razón de ser, en prueba palpable de personal existencia y definitivo testimonio de identidad, la reconstrucción —hasta aquí— de la pesadilla desolada de la huida a través de los Pirineos nevados, con encarnizamiento perseguida la masa de derrotados por la incansable aviación del enemigo, acosada por el frío, sacudida por el hambre y diezmada por las enfermedades, el terrible episodio del campo de internamiento y la posterior angustia del manicomio de Perpignan, su relato, se basa en la primera memoria, desvelada y dolorosa, del mismo Manuel Altolaguirre, editor, además, de tan personales *Confesiones* mediante un par de cuadernillos, por desgracia únicos. Salieron de las prensas de *La Verónica* y a ellos se ciñó la existencia de la primera de sus dos revistas cubanas: *Atentamente*, de junio y julio de 1940, entregas ambas completadas por sendas brevísimas notas, representativos exponentes de los principios literarios básicos del autor, machadiano puro y purísimo juanramoniano: la palabra esencial, medida y exacta, en el tiempo, en *su* tiempo. Las cuales, explicándolo no ya todo, sino aun bastante más, dicen así, y a fe mía que lo dicen, sobre todo, *Atentamente*. Me imagino al escritor abstraído e inmóvil, como asomado —largo tiempo asomado— al interior de sus más secretas galerías, los ojos brillantes bajo el efecto de aquel rememorar silencioso. *Atentamente*, decía:



1

ME PROPUSE escribir un libro a viva voz, no literario. La mínima sospecha de que éste sea un libro representativo, me mueve a publicarlo, «atentamente», con cierta amarga cortesía.

2

TODO cuanto tengo presente en mi conciencia es lo que dejo ver en estas páginas. Nada de lo que refiero pertenece al pasado. No se puede decir de este conjunto de emociones que constituya mi vida anterior.

Vida interior, presente, dolorosa.

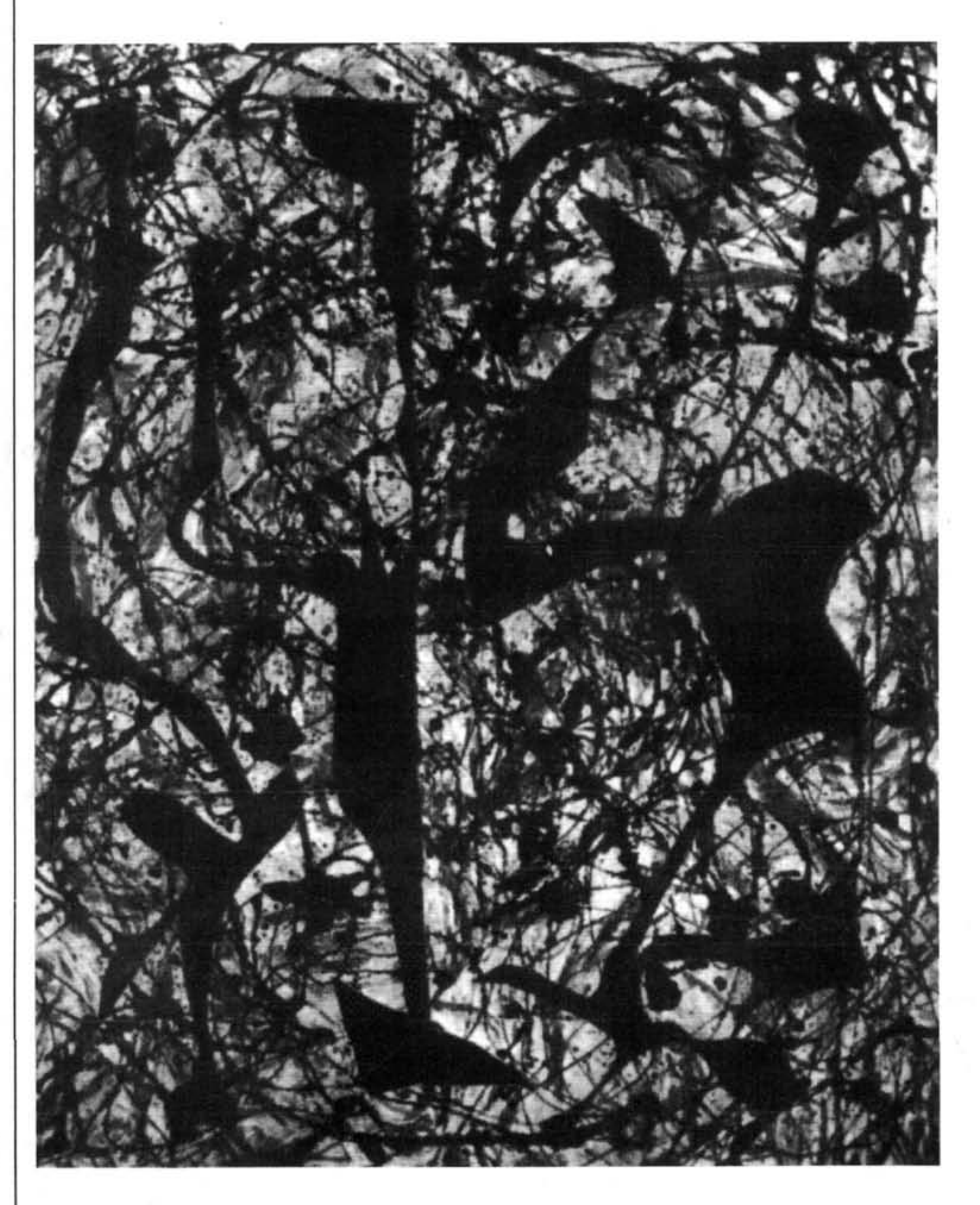
Atentamente, o sea, con puntualidad pero también con *cierta amarga cortesía.* Con estudiada deliberación se velan los nombres: «Mientras me estoy muriendo solo, sobre estas tablas de madera, allá en París (aquí unos nombres) estarán con sus hijos y mujeres»; con calculado tacto se construye un relato despersonalizadamente personalizado, con virtualidad de símbolo, espejo claro para la infinitud de seres que por los malos avatares del destino se hayan visto obligados a recorrer las zonas antimágicas de los infrahombres, el mundo de los antisueños, el río («nuestras vidas son los ríos») *sin porvenir de la muerte.*

Nada de lo que refiero pertenece al pasado... Vida interior, presente, dolorosa. El último poema de *Las islas invitadas* (1944), muy probablemente escrito en Cuba, añade al respecto el colofón necesario. Responde al elocuente título de «No olvides» y, en su esencial brevedad, dice así:

Recuerda todas las fechas.
Recuerda todas las cosas.
Limita con blancas nubes
el jardín de tu memoria.
Muérete debajo de ella,
bajo su sombra.

En fin, *atentamente,* continuemos.

Gonzalo Santonja



Jackson Pollock,
Sombras, 1954



Palimpsesto

Abril de 1990

Yo llamaría a estas anotaciones palimpsesto, por varias razones. El hecho de que este cuaderno recoja impresiones distintas, observaciones al paso, que luego trate o no en otra parte, puede hacerme pensar que hay algo inmediato en ello, algo primero; pero no es así: toda escritura es en realidad una reescritura, todo habla, un hablar sobre otra habla; debajo de cualquier palabra hay otra palabra, y en cualquier huella de la vida, si levantamos un poco su rugosidad, podemos percibir otra huella, otros signos, una presencia otra. La raíz griega *palín* significa «otra vez», y sesto viene de *psao,* borrar. Así que éste es un cuaderno de borrar y volver de nuevo, y al mismo tiempo, por hacerle un poco de caso a Heráclito, de no volver jamás, pero en vez de entenderlo con tristeza podemos sonreír con Demócrito. Hay aguas a las que es mejor no volver. *Palimpsesto,* tablilla de escribir y de borrar, de pensar y contar en voz alta, pero también de pensar en voz baja. Escribir mis palabras que son, en puridad, las palabras de otro, el que escribe, el que borra, el que escribe lo borrado, el que, al borrar, intuye que esas palabras volverán, de otra forma, sobre la tablilla móvil de los días. A veces, el papel del cielo que cantó Góngora; en otras, el asfalto de grasa y polvo de nuestras calles; en otras más, el cuarto de hotel de la ciudad extranjera o la biblioteca *qui toujours recommence.* Sin embargo, dejaré palimpsesto como nombre de algún fragmento y recobraré el inicial: *al aire de la página**. Es más sencillo, más leve y, tal vez, algo engañoso, pero enlaza con el verso de Góngora y, también, cómo no verlo, indica que esa página es la del tiempo, etcétera.

* *El presente artículo es parte de un diario, titulado* Al aire de la página.



26 de julio de 1990

Sí, escándalo del aire. Hace algunos años se decía que los españoles hablábamos muy alto, que hacíamos demasiado ruido. Como se recordará, el poeta León Felipe dio una explicación, algo grandilocuente, a esta necesidad o costumbre española de hablar alto, por lo demás muy similar a la que se permiten los alemanes, suecos o ingleses cuando están fuera de su país. A esta peculiaridad física y metafísica del español, inmemorial al parecer, ha ido sumándosele algo no muy distinto: una plural amplificación mecánica, una prótesis escandalosa. Estoy queriendo decir que hemos convertido a nuestras ciudades, Madrid sobre todo, en un verdadero escándalo del aire, por utilizar la bella metáfora que Calderón de la Barca aplicó al sonido de la pistola, al pistoletazo.

Ya no es que voceemos el descubrimiento de América —sí, descubrimiento—, o que gritemos nuestra herida y éxodo civil al final de la última cruzada o guerra fratricida; ahora, en tiempos menos aventureros y más pacíficos, gritamos y hacemos ruido tal vez para no tener conciencia de lo poco que tenemos que decir: es una forma un tanto salvaje de acallar al otro y de acallar al otro que llevamos dentro.

Como ejemplo sólo tenemos que ver la facilidad con la que cualquier automovilista utiliza el claxon, con profunda generosidad sonora a la que suma, cuando ésta le parece poca, la de su propio timbre con colérica salsa de graznidos e insultos; además del placer al que nuestro ciudadano se entrega de utilizar el coche para embotellarse en la primera esquina y allí, cercano ya a su más íntimo delirio, practicar algo de terapia de grupo.

A esto, el español, tan contento con los últimos modelos automovilísticos, tan celoso del turbo que le hace sudar la gota fría cada vez que llega la letra de turno, ha añadido a su coche un dispositivo de alarma (¡como si hubiera pocas!) con lo cual, si un viandante suspira algo más alto a su paso por el vehículo, la alarma se dispara y desgañita por un buen rato. Y a esta alarma se suman las de las tiendas que, con razón o sin ella, ululan como saurios voladores, de día y a cualquier hora de la noche, sin que nadie ni nada pueda silenciarlas.

Nos rige, pues, la teología, no el libre acuerdo entre los hombres; un dios alarmente nos mantiene insomne. Ahora mismo, mientras escribo estas cívicas páginas, dos alarmas, cual sirenas a orillas de mi casa, acompañan el discreto taconeo de mi máquina. Trato de no oírlas, pero, sinestésicas ellas, se aparecen alrededor de la mesa y se inflan como caracolas de papel que quisieran reventar en mis tímpanos.

El español resiste lo que le echen. Es gente de aguantar. Yo creo que todo esto ha de tener una explicación intrahistórica, algo que esté relacio-



nado con la manera de ser del español, un ser (encarnado en sujeto) entregado a los espacios abiertos, a charlas interminables en las tascas, a verse con los amigos en lugares donde puedan oírlo o donde oigan al contertulio en compañía de un coro de voces. Es un español que rehúye quedarse en silencio por miedo, quizás, a oír en sí mismo algo que está más allá de la individualidad. Esto me parece muy propio del español: hablar para no tener que oírse; hacer ruido para evitar oír a los demás. Nuestra aceleración histórica, que puede ser resumida en un par de cosas, el *gay* consumo y la aceptación de la democracia, nos está acercando a la definición tópica de Shakespeare de lo que era la historia, «a tale told by an idiot, full of sound and fury». Vamos, ruido. Después de todo esto que estoy diciendo, es obvio que esta crónica (y planto) por el escándalo aboga por un poco de silencio; no sólo en las calles de nuestra ciudad, y en los coches (ambulancias, incluidas), en nuestras lavadoras y maquinillas eléctricas de afeitar, en los vibradores de consuelo y en los marcapasos; sino, también, en nosotros mismos, si no es pedir demasiado. No hay que ser taoístas para comprender esto: sin el vacío no hay cántaro, no hay lugar para el agua; sin el silencio entre una palabra y otra, no hay lenguaje; sin pausa entre el uno y el otro no hay ni uno ni otro, sino una sorda continuidad, un entumecimiento de la sensibilidad, la sordera de los sentidos. Así que alcanzo mi imprecación diciendo que ya es hora de que el español hable más bajo. Tenemos que aprender a hablar a la altura del otro, no sobre el otro como si echáramos sobre su paciencia todo nuestros residuos verbales. No son cosas tan trascendentales, como creía el algo enfático León Felipe, las que tenemos que decir, sino las cotidianas, las pequeñas cosas de todos los días, el lenguaje artesano de la historia.

10 de febrero de 1991

¿Es justa esta guerra o injusta? Ésta parece ser la cuestión que mueve a la opinión pública en estos días. Los gobiernos que participan con las fuerzas aliadas han manifestado que es justa; muchos escritores y políticos, también; otros, que han encabezado manifestaciones y han escrito sobre el tema, nos dicen que es injusta y, por lo tanto, condenan al Estado norteamericano de manera visceral y, con menos ímpetu, a Sadam Hussein.

La mayoría de los que han escrito sobre la injusticia de esta guerra son escritores que vienen de una izquierda que ha defendido hasta ayer revoluciones ignominiosas. Ahora reniegan de una civilización que puede declarar la guerra por «intereses económicos» y geopolíticos, además de tratar de salvaguardar con ella el derecho internacional. En cuanto a la justeza de

la guerra, ninguna guerra es justa en sí misma; si lo fuera, habría que perpetuarla para que todos pudiéramos gozar de su bonanza. La guerra puede ser justa si su fin lo es, pero una guerra sólo se puede declarar ante otra amenaza de guerra.

Y eso fue lo que hizo Sadam Hussein el 2 de agosto del año pasado, al invadir Kuwait y cerrar los oídos a las propuestas que los diversos gobiernos y organizaciones (incluidos los árabes) le hicieron. El inicio de la guerra por parte de las fuerzas aliadas el 17 de enero es, en realidad, una respuesta a una agresión militar expansionista que había comenzado cinco meses antes. No es una guerra por el precio del petróleo. La reducción de este conflicto al precio del barril roza lo bellaco y trata de atribuir una *pobreza* que no tienen a los pueblos exportadores de petróleo. Debe recordarse que Irak es la quinta potencia militar del mundo, gracias a que ha invertido el 45 por 100 de su presupuesto en armas. No así Arabia Saudí.

Paso a otra cosa. ¿Tienen las fuerzas aliadas alguna otra intención aparte de la ecoómica, armamentística (reducción o control), diplomática, etcétera? Sin duda, pero esto no debería hacernos desgarrar las vestiduras, y todavía menos a cierta izquierda ideológica que ha defendido crímenes en nombre de revoluciones inexistentes y otras tiranías pertenecientes a las abstracciones enfermizas de nuestro siglo. Ni desgarrarse las vestiduras ni acogerse a sagrado, gesto muy propio de nuestro libertino barroco que, después de una vida de crápula, se recogía en algún monasterio para expiar los males de este mundo. En este caso el recogimiento es ideológico: los intelectuales pacifistas juzgan desde la eternidad y desde una ética metafísica: el bien, lo bueno, etcétera, cuyos atributos se aplican a ellos mismos por el solo hecho de desearlo.

Es curioso que estos denostadores del capitalismo, el consumo, las modas norteamericanas y otras tentaciones, sean los primeros en exigir sumas astronómicas por dar conferencias que ni siquiera llegan a escribir. Algunos de ellos se asoman a las troneras de los periódicos para sermonear a lo que, en los medios de comunicación, se denomina *público*. Clérigos, al fin y al cabo.

Vuelvo a la paz. ¿Qué significa pedir la paz? Que Kuwait sea la decimonovena provincia de Irak por la gracia de Sadam Hussein. Volvamos al diálogo, dicen, hay que alcanzar la paz y luego convencerlo. Pero Hussein en dos o tres años controlaría la producción de la tercera parte del petróleo mundial y, sin duda alguna, se convertiría en la segunda o tercera potencia militar. Evidentemente, se lanzarían al desarrollo militar nuclear, y ¿quién lo duda?, tomarían Arabia Saudí sin que nadie pudiera impedirlo. Quienes piensan que se puede convencer a Sadam, ¿qué dicen de que ni con la guerra se avenga a razones? Una guerra, no se olvide, en la que participan, en contra suya, pueblos árabes. Y una guerra que va a perder, cosa que no se ignora.



Aunque Sadam Hussein sabe que va a perder la guerra, no le importa sacrificar a sus tropas y a su pueblo. Jamás ha tenido compasión ni le importa la opinión pública. Por lo pronto, en su país no la ha habido, y para saber qué opinan de verdad los irakíes hay que oír a los exiliados y refugiados en otros países. Como ha declarado recientemente, él puede soportar el sacrificio de miles de soldados irakíes; las fuerzas occidentales, no. George Bush tiene que dar cuenta de lo que hace; Sadam, no. Sadam puede sacrificar a su país en una guerra que ningún estratega militar podría garantizarle que ganará. Por ello, porque sabe de su derrota, ha tratado de implicar a otros pueblos. A Israel, para provocar; a los palestinos, para engañarlos y utilizarlos como soporte moral de su invasión. En realidad, Sadam sacrificaría a todos los pueblos árabes si él pudiera salir victorioso. Es un caso psicológico. Ignoro si puede calificársele de loco, como a Hitler, pero su desmesurada ambición y su carencia extrema de sensatez y compasión para con su pueblo (que viene desde su toma del poder en 1979, no de ahora) puede calificarse de criminal. Por otro lado, loco o no, lo que importan son los poderes que su locura detenta.

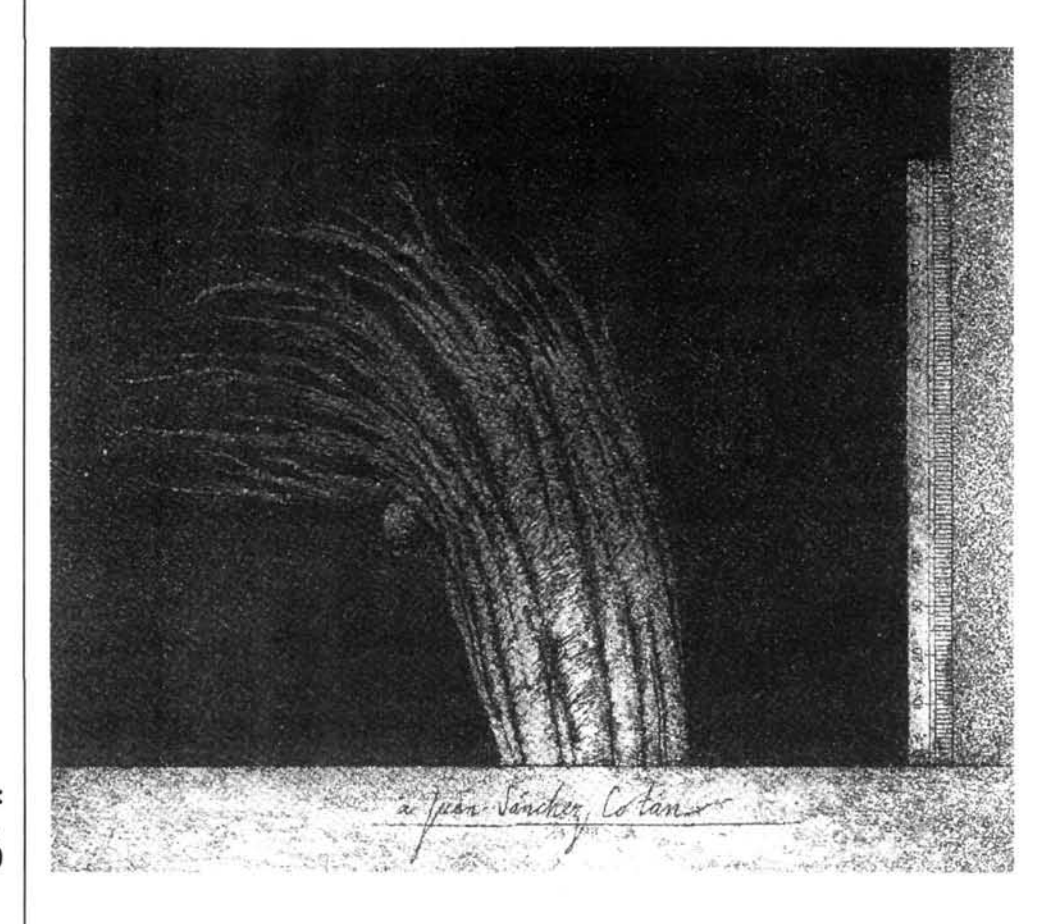
¿Y creen los pacifistas que dos, tres, veinte años de embargo y conversaciones, siempre que esto fuera posible, le convencerían? Moriría su pueblo de hambre y enfermedades, pero él, que tantos hombres puede sacrificar, permanecería intacto en su búnker. Su búnker, capaz de soportar una bomba nuclear que le cayera encima, es más frágil que su conciencia.

Me han sorprendido las manifestaciones filohusseinianas de los pueblos del Magreb. En la conciencia de todos ellos debería haber un kurdo que les recordara cómo se muere bajo los efectos del gas mostaza. Cualquier árabe y cualquier occidental puede sentirse frente a Sadam —siempre que quiera una paz digna y que olvide el maniqueísmo de cualquier fundamentalismo— como un kurdo de los que él mandó gasear.

Y en cuanto a qué sucederá después de la guerra, lo ignoro, pero los occidentales deberíamos exportar no armas sino democracia, y en ese espacio abierto a los otros, deberíamos oír a los pueblos árabes, unos pueblos que a su vez deberían comenzar a oír también a los otros, no para oponerles absolutos sino para compartir las palabras de todos los días.

1 de noviembre de 1991

El pintor José Hernández. La señora o el señor de la primera fila preguntó, con voz meliflua y haciendo referencia a que ella (o él) también pintaba, por los monstruos. El pintor, cayendo tal vez por timidez en la trampa, respondió acerca de ellos. Cuando se habla de la pintura de José Hernán-



José Hernández:
Bodegón-Homenaje,
Aguafuerte, 1990

dez parece obligado hablar de monstruos y de exteriorizaciones catárticas de los mismos. Un periodista, Manuel Vicent, asegura que la obra de Hernández no tiene filiación surrealista porque es racional, pero, no olvidaba de remachar el escritor, es un pintor alucinado y su pintura, siguiendo las posibilidades del término, alucinada.

Un pintor alucinado, o un cocinero, pongamos por ejemplo, no tiene capacidad para ver otra cosa que aquello que llama de manera singular su atención. La alucinación imanta eludiendo el resto de la realidad. No sé si José Hernández es un pintor surrealista, pero pintores que lo han sido, como Salvador Dalí o Max Ernst, no fueron precisamente ajenos a la reflexión. Quizá, Vicent pensaba más, al decir esto, en la escritura automática que en la pintura, que es, por regla general, de proceso relativamente lento. Claro que se puede pintar un cuadro durante un año y no saber lo que se pinta; se puede ser ingenuo o alucinado o carecer de conciencia.

De cualquier manera, por racional, Hernández no está reñido con el surrealismo. Más racional y teórico era André Breton y se inventó el surrealismo. José Corredor-Matheos, en un lujoso libro que prologa *(José Hernández),* matiza esta opinión de Vicent al decir que Hernández es más bien presurrealista, es decir: que participa de la estirpe de escritores como Lau-



tréamont, y pintores distintos que Hernández pero que fueron reivindicados por esta vanguardia que, contradictoriamente, buscaba una tradición. Corredor-Matheos al decir esto me ha sugerido algo tal vez no del todo descabellado: que Hernández sea un raro pintor del siglo XIX, raro ya en su siglo, lector de los escritores fantásticos ingleses como Richard Hurd y Horace Walpole, y admirador, en un siglo positivista y lanzado ya a las creencias en el progreso, de pintores como Valdés Leal, Pereda, y algo más atrás, Grünewald, el Bosco y otros. Este pintor tangerino peregrinaría todos los años, en el mes de abril, a Sevilla, haciendo coincidir la proverbial corrida de toros del último domingo de la feria con una visita al Hospital de la Caridad, acompañado discretamente por el breve *Discurso de la verdad* de don Miguel Mañara Vicentelo de Leca. ¿Hubiera desentonado en ese siglo? Un pintor tan poco costumbrista, tan poco anecdótico como Hernández, no hubiera sido tomado, creo, como de otro tiempo, sino como raro. Por otro lado, los decorados, telas y elementos arquitectónicos de sus obras no son actuales. En cuanto a sus personajes... En ocasiones podemos vislumbrar cierta recreación irónico-crítica de la decadencia —podredumbre, sería mejor— presumiblemente moderna, de ciertas ceremonias eclesiásticas, o de elementos políticos ya desaparecidos; pero esta misma decadencia podríamos encontrarla en los ímpetus (estertóreos) renovados de las monarquías de mediados del XIX. Un pintor así, que muerde la forma, fascinado por ella y al mismo tiempo con un fondo de malestar que le lleva a una crítica mordaz de la misma, habría sido reivindicado por los surrealistas, como dice Corredor-Matheos, y su alucinación, considerada como resultado de una feliz alianza entre fantasmagoría inconsciente y voluntad artística.

¿Y si consideramos a José Hernández en el siglo XX? En realidad, a finales de este siglo modernoso y novedoso. Considerado bajo este enfoque de actualidad, Hernández despierta ciertos tópicos barroco-católicos, pero ya sin teología. La pintura de Hernández no es celebratoria, tampoco es una pintura con toques de humor, es la exteriorización de un mundo (este mundo) desde una perspectiva realista, heredera del barroco que condena la presencia y el exceso como máscaras de la muerte, y algo más: un goticismo, que es fácilmente rastreable en su obra gráfica, como ocurre, por otra parte, en la obra tardía de Giambattista Piranesi, exaltado por el romanticismo y por los artistas de principios de nuestro siglo.

Quizá no sea inútil recordar que tanto Piranesi como Hernández se inician en la arquitectura para derivar luego hacia las artes plásticas. Piranesi enreda la arquitectura, Hernández critica su acabamiento, hace presente en ella la presencia negativa del tiempo. El tiempo, *señor de todo,* y no Felipe II, es el gran fantasma, el verdadero monstruo de esta pintura. Y con esto vuelvo a esa voz que preguntó por los monstruos. Pero no es el

tiempo entendido de una manera intelectual. En este sentido, Hernández no es barroco; tampoco tiene ningún parecido con las elucubraciones escépticas que hiciera el gran Jorge Luis Borges, es más bien una patentización realista: Hernández enfrenta a toda presencia con la metáfora de la muerte: la larva que ya hemos sido, la que seremos. El laberinto del murmullo que late más allá (más acá) de la presencia.

No deja de ser curiosa la desaparición en sus últimas obras de la figura humana. Yo creo que esta desaparición es positiva pues ciertas reiteraciones de las mismas ya no operaban tan creativamente, sino como inercia de un momento creador anterior. Ahora, el espacio pictórico se acerca a una metafísica que es coherente con lo planteado anteriormente por el pintor. Si Hernández continuara pintando figuras de las que lleva a la señora(señor) de la primera fila a preguntar por sus monstruos, convertiría su obra en una parodia involuntaria de sí misma.

No es así: no tan alucinante como para no poner en cuestión algunos procedimientos, ni tan racional como para estar libre de la imposición caprichosa de lo imaginario, José Hernández entra en este siglo de la mano de la metafísica, una noción sin fundamentos pero que uno se encuentra por todas partes en cuanto se aguza un poco la mirada.

3 de enero de 1993

La unidad diversa. La obra de Denis Long abarca la pintura, el grabado, los objetos (tan caros a los surrealistas y penosamente, con poco éxito entre los artistas españoles), incluyendo en estos últimos las «cajas», dos de cuyos mayores artífices tal vez hayan sido Max Ernst y Joseph Cornell. Norteamericano de nacimiento, tiene orígenes mexicanos e italianos, y desde hace unos quince años vive en nuestro país donde desarrolla una labor ajena a las grandes agitaciones del mundo de la pintura, pero cercano al movimiento de la misma que siempre es, como ocurre con el resto de las artes, más secreto, aunque su secreto, como la carta robada del cuento de Edgar Allan Poe, esté a la vista.

Podríamos comenzar por la calle Carranza, pero no por la vía comprendida entre dos glorietas, sino por la serie de cuadros-esculturas planas que lleva este nombre. ¿Una calle? Más bien el tránsito de un color, los tonos del atardecer en un día de verano visto por el artista desde los ventanales altos del estudio con las luces encendidas. La mayor parte de la obra de los últimos diez años del pintor Denis Long está concebida en serie. Son fragmentos enteros de una percepción quizás inacabable. He dicho percep-



Denis Long: ***Bonsái,*** **1988. Aguafuerte, aguatinta y barniz blando**

ción, pero debo añadir inmediatamente otras palabras que amplíen su aventura pictórica: paciencia, reflexión y un valor no menos importante que éstos, autenticidad. Juego de la forma, variaciones de los tonos, del color, permutaciones, sugerencias. Aunque muchos de los títulos de sus obras nos podrían hacer pensar en referentes concretos, en realidad carecen de él salvo, en algunos momentos, si pensamos en las formas ideales de la geometría. Con esto no quiero decir lo que tanto se ha dicho de cierta literatura mo-

derna y, en el campo de las artes plásticas, de la abstracción, que carece de referencialidad y se expresa a sí misma; si fuera así, nosotros estaríamos expulsados de su expresión. Incluso la obra más abstracta está llena de referencias. En primer lugar, necesita que alguien que la vea, de una retina y un mundo que trasvase esa voluntad formal en una percepción estética. Al hacerlo, la obra se llena de subjetividad, gana memoria, se hace mundo. Ninguna obra artística tiene autonomía ni es absolutamente autorreferente (autista); todas necesitan del otro para alcanzar su presencia.

Denis Long pinta lo mismo distinto, lo mismo en su alteración continua. Esta concepción de la obra le impele a una búsqueda no ajena al impulso erótico. No son obras eróticas, ciertamente, y sus curvas son más geométricas que físicas, siempre sujetas éstas a lo inesperado; pero hay semejanza en la manera de operar: digamos que, en ocasiones, se expresa, se contiene en estas obras sobre papel o madera, su proceso. Se equivocaría el espectador impaciente de estas obras, si se quedara en una percepción meramente estética... La obra de Long necesita su tiempo. Al decir esto tal vez diga una obviedad que puede aplicarse a todos los pintores; pero es una obviedad cargada de secretos; tantos como artistas hay. La inercia nos impide ver. O sea, pensar. Es decir: ver de manera distinta, distinguir. Lo que tal vez estoy queriendo decir es que Denis Long es un pintor mental, pero en el sentido en que las representaciones tántricas son mentales y no representaciones más o menos miméticas. Pinta un pensamiento sensible y una sensibilidad reflexiva. No es raro, sino consecuencia lógica, que una de sus obras sea precisamente una serie tántrica, titulada *...like an umbrella in Jaba...* Por un lado, atracción por el misterio del erotismo; por el otro (sin dejar de ser el mismo misterio), desvelamiento por su significado. Denis Long no es un tratadista ni un poeta (aunque a veces su manera de proceder en su obra se acerque muho a este último); así que esta inclinación se resuelve en formas, y éstas no acaban en sí mismas; buscan su complemento, la hetereogeneidad que nace de su propia unidad. Contemplando estas obras podríamos decir que la unidad está constituida por una diversidad: lo uno múltiple. ¿Hasta dónde? ¿Dónde comienza y dónde acaba esta pluralidad que está en la raíz de todo lo visible? Si toda serie, como la paradoja de Zenón de Elea, es infinita, el infinito tendrá que estar «impreso» y no «expreso», puesto que se puede correr el peligro, muy borgiano por cierto, de pintar inacabablemente el duchampiano *Desnudo que desciende una escalera.*

Antes de seguir quiero señalar que la obra de Denis Long se inscribe dentro de una corriente pictórica que tiene sus inicios en Cézanne y se transforma a lo largo del siglo de la mano de Mondrian, Marcel Duchamp, Paul Klee, Jaspers John y otros. Sin embargo, se pude apreciar en su obra



la presencia de ciertos artistas japoneses, acostumbrados a estilizar la forma al servicio de la concepción espacial, a lo que hay que añadir el ejemplo de trabajar con elementos mínimos. Creo que esto último convierte sus trabajos en un verdadero desafío. Denis Long se ha impuesto una limitación estricta que no plantea todo el ámbito de sus preocupaciones estéticas y humanas: suponen desafío y humildad, aceptación y orgullo. En ocasiones, puede verse en esta búsqueda de agotar las posibilidades de una forma o de un color, una sobriedad ebria. Los objetos, las sugerencias plásticas que nos presenta Long, son sometidos a una inquisición que no siempre se resuelve en una respuesta, o quizá debamos pensar que ésa sea la intención secreta: no hay resolución, hay sólo contemplación de un proceso que no termina. Esta sensibilidad acuciada por la búsqueda de lo distinto en lo mismo, no tiende hacia lo informe; muy al contrario se concreta en formas estrictas. Estrictas pero no cerradas.

¿Qué dicen estas obras? Más que decir creo que son proposiciones de realidad, ideas que son formas: están ahí, en plena metamorfosis de su racionalidad: están señalando un proceso que indica un aprendizaje de la sensibilidad, una manera de concebir el mundo.

Septiembre de 1992

Este año se cumple el cuatrocientos aniversario de la muerte de uno de los escritores que, pese al tiempo, no pierde su contemporaneidad: Michel de Montaigne (1533-1592). Los dos primeros libros de sus *Essais* fueron publicados en 1580, y en 1588 sale una nueva edición aumentada con un tercer libro y más de seiscientas adiciones. Además de esto, escribió un *Diario de viaje* y *Cartas.* Podría decirse de él que nada parteneciente a su experiencia quedó sin comentario. Sabía, como los antiguos griegos, que lo pequeño puede ser grande; lo grande, ínfimo. Un hombre, pensó, es todos los hombres. Su tema fue él mismo pero no por egotismo o cualquier otra forma de exacerbación del yo, sino porque en su propio universo encontró lo diverso. «Yo me estudio a mí mismo más que cualquier otra cosa. Ésa es mi metafísica y mi física». Montaigne citó en abundancia a Plutarco, el latino que dijo lo que pensaba al hablar de las vidas ajenas. Montaigne, como él mismo explica, al contar la suya dio voz a las otras: encontró en la *montaña* el movimiento. Pocos espíritus —en su tiempo y en cualquier otro— ha habido más libres: ése fue el eje de su actitud moral, todo sujeto tiene que vivir y pensar por sí el mundo: ni hablar por boca de los otros ni, de manera epónima, por los otros: cada destino es único y en ello radica su dimensión trágica y maravillosa. Como es sabido —Montaigne es un te-

soro de *frases*— dijo aquello de que la cosa más importante del mundo es pertenecerse. En cualquier época, frente a cualquier ideología, esta dimensión cívica de la libertad, esta individualidad que sitúa a la voluntad propia en el centro de la relación con el otro, será siempre subversiva.

Fue un escritor barroco, no por su estilo, sino por la estructura de su mundo. No hay centro en su obra sino un continuo desplazamiento hacia lo otro. Ni siquiera el protagonista de su obra, «Montaigne», es siempre el mismo, ya que lo que le importa no es la unidad de ese sujeto sino la posibilidad que le presenta para pensar. Saber es un ir a la búsqueda de algo que está fuera, que está siempre más allá, no una esencia o un dato inmutable. La vida le pareció una representación; la apariencia, engaño; de ahí que más que contar las anécdotas, el relato de su vida, lo que nos dice en sus *Ensayos* sea la reflexión sobre una vida. Meditar es desengañarse. La experiencia es común, sólo la reflexión dota a la experiencia de un saber. No fue un escéptico del talante de Pirrón, pero creyó que el conocimiento estaba sujeto a la movilidad, como mostró, con la maestría que le caracteriza, Jean Starobinski. Aunque le interesó la filosofía, nunca escribió un tratado: tuvo conciencia, una conciencia muy moderna, de la imposibilidad de encorsetar una realidad que se rehusaba a palpitar en la geometría: su pasión fue ensayar, una palabra que se interna en los otros y en lo otro, en sí mismo entendido como radicalmente otro, en una búsqueda sin fin. ¿Cómo no emparentarlo hoy con el «pensamiento débil» y otras corrientes filosóficas afines? Ni conclusión abstracta ni final: errancia. Sus meditaciones suponen una antropología de la otredad. No nos es dado lo que somos sino que se nos revela en el cambio. La identidad la otorga la mirada del otro, o bien la mirada mía que al volverse sobre los datos de la experiencia descubre, bajo la móvil exterioridad, un rostro que responde. No una verdad definitiva sino conjetural. Esta noción daría frutos sugestivos en el primer tercio de nuestro siglo, con el pensamiento judío (Martin Buber, por ejemplo) y, entre nosotros, con Ortega y, sobre todo, con Antonio Machado: la esencial hetereogeneidad del ser, la diversidad que padece lo uno.

En este fin de siglo, ocaso de las ideologías, leer a Montaigne refresca y vigoriza, nos hace más frágiles y más ciertos. No potencia tanto nuestras certezas sino que incita a la búsqueda, una búsqueda entre las palabras de los demás. Por otro lado, en un siglo de tanta muerte, pero de tan poca asunción de la misma, la obra de Montaigne es un aprendizaje del morir: «La premeditación de la muerte, escribió, es premeditación de la libertad; quien ha aprendido a morir olvida la servidumbre». Como se ve, Montaigne no se entrega —aunque era cristiano— a la fe: la muerte no le parece la salida a nada, sino que piensa la muerte como una realidad que puede



otorgarnos servidumbre o libertad: la vuelve, pues, hacia el terreno de la relación con los otros y afirma, una vez más, el valor de pertenecerse, de no hacer de lo necesario la determinación de mi comportamiento. Montaigne es sensato, sabe que, hoy o mañana, ha de morir, por eso lo asume con el fin de no entregar ese poder a los otros en contra de sí mismo. Eso es lo que hace Zenón, en *Opus Nigrum* (Yourcenar había leído bien a Montaigne) darse muerte antes de que lo maten al amanecer, para así pertenecerse, para afirmar, frente a la vesania del poder de los otros, la libertad propia.

Montaigne fue epicúreo. Le parecía que «el último fin de nuestra vida es el deleite»; el placer le parecía bueno. Aunque su pensamiento nacía de la carencia, prefería la actitud de Demócrito a la de Heráclito ante la insuficiencia: reír, o mejor, pensar, construir desde la limitación. Exaltó la amistad, la mesa y el lecho; ¿qué más se le puede pedir a este sabio? Tal vez lo que pensaba Eurípides, tan carente en los filósofos de nuestro siglo, pero presente en Montaigne: «Detesto al sabio que no lo es para sí mismo».

5 de septiembre de 1993

La crisis del sujeto. Una de las características intelectuales de la segunda mitad de nuestro siglo es la del congreso: nunca hubo tantos, de tan variadas disciplinas y simultaneidad. Congresos con o sin público, seminarios, encuentros, reuniones, con dietas, exiguas o eximias, *e tutto quanto.* Mientras iba en el avión desde Madrid a Santander (a un *congreso,* obvio) pensaba en algunos de los «ponentes» que no conocía y que pronto iba a conocer en el Palacio de la Magdalena, bajo el arco conceptual de *La crisis del sujeto.* Durante un mes había pensado todos los días en la necesidad de la crisis para entender al sujeto, y no veía amigo o desconocido que no fuera sujeto de la crisis. Finalmente, el congreso se iba a realizar y de esta manera podría descansar de esta obsesión sumergiéndome en una catarsis hecha de mesas redondas y conferencias, de diálogos con el amable *—semblable, hypocrite—* público y con respuestas a la televisión y a la radio donde, como el escrutinio de las elecciones, daríamos los resultados de nuestro concilio magdaleniense.

El palacio de la Magdalena es un edificio de principio de siglo, construido para la madre de Alfonso XIII y situado en un pequeño istmo de la bahía de Santander. Como la magdalena de Proust, ésta se hunde también, pero no en una taza de té sino en las aguas agitadas del Atlántico. Los primeros en llegar, Héctor Subirats, Jorge Lozano y quien esto escribe, se lanzaron a una buena cena en la ciudad, en un restaurante que, aunque

no estaba en crisis, se llamaba *La Bombi.* Inevitablemente se habló de lo que haríamos al día siguiente, de Roma, México y San Sebastián, ciudad, esta última, donde el director del curso, Fernando Savater (codirigido por Subirats) se hacía el remolón sobre un sillón Voltaire mientras, dando sentido al título del congreso, ultimaba un *Yo, Voltaire**. Hijos ambos de padres notarios, anticlericales, polígrafos y polemizantes, sus nombres riman. El primero escapó al nombre familiar inventando uno nuevo, sillón giratorio, hecho de viento, placer e inteligencia; el segundo, el escritor madrileño, anuló el apellido paterno y se desplazó al materno: de esta manera, lacanianamente, parece decirnos que, aunque su lengua literaria es mundana, el fondo de su meditación es una acentuación de esas experiencias primeras en las que el placer estaba acogido por el calor y protección maternos. No dije nada al saber lo de *Yo, Voltaire,* pero tal era el sentido de lo que iba a decir en mi intervención: la posibilidad que nos dan los lenguajes creativos —concretamente la literatura— para ser otros. Prudentes, nos fuimos a palacio a buena hora, pero cuando tratábamos de acertar con las retorcidas llaves en las cerraduras de nuestros cuartos, una voz vasca bien timbrada y cordial nos interrumpió al grito de «¡no podéis hacer eso!, ¡no podéis!». Jon Juaristi, que andaba por allí para intervenir en un congreso *demos versus ethnos,* no parecía poder encontrar la puerta de entrada a su cuarto, pero sí sabía dónde encontrar un pub para celebrar el encuentro con algún whisky. Del palacio a la muralla, del *subjectus* al *demos,* y de Scila a Caribdis, pero en buena compañía.

Demacrados y al alba, pero no sin elegancia, ante un aula repleta de sujetos ávidos de crisis, a la búsqueda y captura de «identidades de la acción y la pasión», nos hallamos los tres, en un tic de ser temas de la crisis. Pero no fue así. Lozano, como buen semiólogo que es, dijo y estuvo a punto de demostrar, que el sujeto es un *momento del texto, un momento del lenguaje.* Por ello había titulado su ponencia «El sujeto syn-táctico». Acabada su intervención hubo revuelo entre el alumnado, convirtiéndose en un hayal de manos alzadas que Subirats hizo bajar escogiendo a una entre todas. «¿Pero dónde estaba el sujeto antes de ser un momento del texto? Yo creo que hay un sujeto previo». Preguntaron y afirmaron desde el público. Lozano, conocedor de su tema, se lanzó a una larga explicación desde Peirce hasta su amigo y admirado Umberto Eco, que si no convenció del todo, fue al menos contundente, hizo a los alumnos apuntar como descosidos y dejó en el aire la sensación, que iba a ser tónica del seminario, de que eso del sujeto no se dice fácilmente. Yo leí mi intervención, «Sujeto y creación poética» al amparo de Borges y Octavio Paz, con alguna cala en Heidegger, Buber e incluso en Suzuki. No fue una respuesta disciplinar sino más bien la reflexión de alguien que viene de la poesía y que le gusta

* *Luego rebautizado* El jardín de las dudas.



volver a ella. Quise echar una mano a Lozano, y dije de pasada que «el sujeto es temporal y que en ese sentido quizá no sea más que un momento del débil —aunque poderoso— instante en el que el mundo se apoya. No hay sujeto previo al tiempo, como no hay instante previo a él. El sujeto aparece y, cuando lo vamos a captar, se desvanece. ¿Es un momento del lenguaje? ¿Es un momento de la percepción? Lo que estoy seguro es de que es un momento, tan inasible como lo que llamamos presente». Aunque vi alguna expresión más o menos grata, la confusión creció y el sujeto comenzó a ser vapuleado entre previo y localista, entre empírico y absoluto. Llegó la hora de irnos a comer mientras dejábamos girones de sujetos por todas partes, como si lo hubiéramos sometido a una suerte de carnaval sadiano: un poco de filosofía, algo de tocador, y una no menor porción de irrealidad.

El seminario prometía. Allí iba a haber sujeto para rato, aunque debo aclarar que un cierto número del alumnado se removía y pronto supimos la causa: el seminario había salido en principio anunciado como «muerte del sujeto» y no como «crisis», adjetivo menos contundente, pero más bélico, porque un sujeto muerto da poco juego. Distinto hubiera sido titular el seminario «muerte *al* sujeto», pero las erratas no llegaron a tanto. Así que teníamos una alumna, por poner sólo un ejemplo, que andaba haciendo su tesis sobre las esquelas funerarias y lo que vio en la primera mañana le dio a entender que más que presentar el cadáver sujetado del sujeto, estábamos interesados en una resurrección múltiple, polimorfa y perversa del mismo, escurridizo y súcubo, sintáctico pero habilidoso. Yo creo que, ya por la tarde, todos nos quedamos con las ganas de ver aparecer algo de sujeto, cuando el profesor Franco Bianco, asistido por la traducción improvisada pero eficaz de Lozano (el sujeto traductor no llegó a tiempo) versó sobre «Ermeneutica del testo e comprensione dell'agire», deudor y ligeramente rectificador de su maestro Ricoeur. Su exposición fue rigurosa, pero no encontramos crisis suficiente donde hincarle el diente; además, Bianco tenía una obsesión (en dos partes): las cuevas de Altamira y los toros. Nos interrogaba con una curiosidad antropológica, propia de alguien que va de Nueva York directamente a una tribu de bororo. Clavando sus pupilas en Lozano, le preguntó: «Dígame, profesor Lozano ¿de dónde viene esta costumbre de los toros en España?» «Ya sabe, Teseo y todo lo demás», respondió Jorge mirándolo taurinamente.

Terminada la jornada, soportablemente crítica, caímos por el bar donde nos encontramos con más ponentes, Giacomo Marramao, Ángel González (el crítico de arte) y su mujer, María Vela, perita en fugacidades (o la belleza de la moda). Por otro lado, ¿no es la poesía una erudición de fugacidades con voluntad de permanencia? La noche nos arrastró bajo una fina

lluvia norteña y volvimos al buen pescado de *La Bombi* donde Marramao nos recitó a Dante y D'Annunzio, *a piacere*. María Vela y yo, para no ser menos, le recitamos a Quevedo, Paz, Machado y Jaime Gil de Biedma. Marramao eligió al mexicano entre todos, abrió los ojos y lo elogió añadiendo que lo había leído y lo admiraba. Comprendí esa noche que Marramao era un filósofo que pensaba con la poesía al lado (que no de lado) y que sabía combinar ambas cosas. Por la mañana, Giacomo sorprendió con su exposición sobre «Sujetos impresentables», título que le hubiera gustado utilizar a González y que no dudo que acabará utilizando. Marramao habló de filosofía política y criticó a las democracias occidentales (a las que estima y defiende) por su *insuficiencia* en la incorporación de la pluralidad cultural y étnica, segregando ciertos sujetos (diferentes) por impresentables dentro de los marcos democráticos. Es necesario profundizar en la democratización de nuestras instituciones, de nuestras nociones culturales y los códigos de nuestra convivencia con el fin de alcanzar sociedades interculturales sin centros hegemónicos. O esto entendí yo, ya que no alcancé a un traductor portátil. González tuvo una intervención audiovisual: habló de ciertos artistas del diecinueve y de las vanguardias históricas, especialmente del surrealismo, y proyectó diapositivas. No fue muy teórico, pero sí cáustico, impactante y con un humor recortado que despertó simpatías. ¿Su tema? La vanidad y banalidad del artista, su dicotomía con la obra, los delirios de autosatisfacción que lo llevan a exponer como obras artísticas obras u objetos que forman parte de una subjetividad delirante. Hizo una cala en Freud, «ese señor que veía buitres por todas partes» y analizó su lectura del sueño de Leonardo, donde ve (debido a un error de la traducción que hace del italiano) buitre cuando en realidad se trataba de algún ave más ligera capaz de posarse en la cuna del pequeño Leonardo sin demasiados agravios. Interrogado por la pertinencia de su intervención por una alumna que hizo esta pregunta a todos los ponentes, González contestaría que no tenía ni idea. A lo cual varios alumnos salieron en su defensa diciendo que tuviera o no que ver con la crisis del sujeto, había valido la pena, que enhorabuena, maestro.

Javier Echevarría, que enseña filosofía de la ciencia, habló de una pasión suya, Telépolis, y desde ese diseño del mundo visto a distancia a través de las pantallas, dibujó una suerte de sujeto que tiene acceso a todo en el pequeño espacio de la pantalla de su televisión convertida en un verdadero espacio «interactivo». Aunque él no lo veía con entusiasmo, mi visión es menos optimista: el habitante de Telépolis quizá sólo llegue a reconocerse a sí mismo viéndose en la pantalla donde para él, el mundo *realmente* ocurre.

El espectáculo de una tormenta que azotó el palacio como si quisiera desgajarlo del istmo y, ya convertido en barco, lanzarlo a las aguas del



Cantábrico, me distrajo y me perdí algunas intervenciones; así que sólo me enteré a medias de las nostalgias de Lynch del siglo XVII y del escepticismo militante de Subirats, que lo expresa con tanto entusiasmo que parece un mosquetero blandiendo el florete —al tiempo que apura un *scotch*— contra catervas de ilusos optimistas, románticos y esperanzados. Fernando Savater, que vino acompañado de su mujer, Sara Torres (que intervendría sobre la imagen de la mujer en la historia del cine) cerró el seminario con una intervención sobre los límites del nuevo ciudadano, es decir que centró su meditación en el terreno que le es grato, el de la ética: qué puedo hacer y qué quiero o puedo permitir que me hagan. El nacionalismo era la realidad de fondo de esa meditación, ya que supone particularidades a priori que se convierten en diferencias irreductibles, ahistóricas, sobre las que se considera al otro (al de al lado, al musulmán, ateo o bajito), a todos los que no son *lo mismo*, amenaza potencial de esa distinción que nos otorga una identidad, por lo demás ilusoria. Una identidad que no está dada por la relación con los otros, con la diferencia, sino que me viene de fuera de la relación, de un comienzo cuya pureza está siempre a punto de ser mancillada por los acuerdos de la racionalidad. Creo que dijo esto, o algo así, y lo salpicó de bromas, paradojas, cuando no directamente chistes, que no quitaron interés ni inteligencia a su intervención. Ya lo recomendaba Juan de Mairena a sus alumnos: si Kant en la *Crítica de la razón pura* hubiera colado alguna broma aquí y allá, seguiría siendo uno de los grandes libros de la filosofía, pero, además, sería más agradable de leer. Ya de noche, mientras bebíamos un vino cigaleño y nos atracábamos con algunos embutidos memorables, Savater y Lynch, incitados por Subirats, volvieron a las nostalgias. Fernando, nada nostálgico de ningún siglo, a los que considera invenciones de una gran movilidad, le recordó a Lynch que muchos de los autores del XVII que tanto admira, eran denostados en el XVIII, por ejemplo: Voltaire menospreciaba a Shakespeare, y Cervantes mismo —aduje yo— a pesar del éxito de su *Quijote*, fue despreciado por muchos de los escritores de su tiempo; así —continuó— que un siglo como el nuestro, que se caracteriza, entre otras facetas menos exaltables, por la valoración y el aprecio de esos escritores, no debe ser tan vulgar como Lynch supone. Luego sacó a colación la novela de Mme. Lafayette, *La princesse de Clèves*, que Lynch no había leído. «¡Pero si esa novela es el mismo siglo XVII!», dijo Fernando con verdadera nostalgia, mientras que Enrique comprendía que su nostalgia tal vez no tenía nada que ver con un tiempo concreto. Y ahí volví a terciar: la nostalgia de otras épocas en ocasiones está asistida por la ausencia de cuerpo que reviste tal nostalgia. Me explico: pensamos en el siglo XVIII o en la Atenas de Pericles, pero nuestro cuerpo no está allí, no padecemos el peso de las horas ni tampoco el de las normas

de esos tiempos. Encarnamos una antología, un teatro de esas épocas en las que, ajenos al tiempo, nos movemos. Soñamos con selvas sin mosquitos, etc. Y Subirats añadió: el nostálgico es un optimista al revés: cree que hay algo excelente, realmente óptimo, pero que ya ha pasado. Este tema algo melancólico —aunque expresado todo levantando vasos, rellenando y agotando los platos de embutidos, bonito con tomate y gambas, escandalizando un tanto a los comensales de las otras mesas con las risas y los brindis por lo más inusitado— nos llevó a esa inclinación flageladora de ciertos intelectuales de nuestros días que se dedican al nihilismo de cátedra, al cansancio de Occidente, que no quieren pagar impuestos porque consideran que al Estado no hay que darle nada (porque se lo gasta), pero que, como García Calvo, no duda en pedir públicamente que sus lectores le paguen los diez millones y pico que debe a Hacienda. Algunos, cuando pierden con Hacienda (es un decir), pierden también el honor. Es curioso, un hombre que ha leído, e incluso defendido alguna interpretación con voluntad de única, a Sócrates, quiera ahora que la cicuta se la tomen sus alumnos... Recuerdo que una vez le oí decir que a él le dolía el yo (como a otros a principios de siglo les dolía España), tema, claro está, de nuestra clínica-seminario; ahora aparte del yo, le duele el fisco. ¡Qué fiasco!

Juan Malpartida



Los hechiceros, una variante colonial americana de los brujos

1. El episodio mágico de la semántica

Llama la atención que en la decimonovena edición del Diccionario de la Real Academia Española (Madrid, 1970), un brujo sea un hombre que tiene un pacto con el diablo, *haciendo cosas extraordinarias,* pero el hechicero hechiza, es decir *priva a alguien de la salud o de la vida* en virtud de ese mismo pacto. ¿Tal vez existe un olvido del daño en la primera definición? ¿O quizá se haya dramatizado el mal en la segunda?[1]. En todo caso, comporta un enigma la diferenciación actual de por qué un brujo hace cosas extraordinarias, mientras el hechicero enferma o mata.

La semántica goza de una sabiduría a veces muy próxima a la magia. Tanto más cuando la cultura general indica que ambos términos portan, en todo caso, consecuencias dañinas. Trataré de demostrar cómo estas palabras no fueron ajenas a los movimientos históricos, y a la psicología e ideario cambiantes. En el caso español, no pudieron apartarse de cuatro siglos de colonialismo, así como de los resortes inquisitoriales de la Iglesia[2]. Estos conceptos y giros embebidos con los matices de la larga era colonial, aparecen y reaparecen en todas las lenguas europeas[3].

2. El episodio de la historia mágica

El dominio del nuevo universo americano requería posesión de fuerza de trabajo, y ello implicó la modificación de la identidad indiana. Tal ope-

[1] *A riesgo de una hipótesis se podría suponer que en vocablos de tanta carga histórica comprometedora, difícilmente haya yerros.*

[2] *En conversaciones con Salustiniano Moreta Velayos de la Universidad de Salamanca, estudioso de la brujería en Castilla-León en la Edad Media, él no observa diferencia alguna entre brujos y hechiceros para el período. Significa ello que, sin cambiar la función, en algún momento tardío fue imprescindible modificar sus contenidos.*

[3] *No solamente el que oye la palabra* negro *la asocia de inmediato con esclavo o sirviente, sino que además están las* negradas *que en Cuba formaban el conjunto de una finca esclavista, y las* negrerías *del mismo tipo en Perú. A los huesos carbonizados para la industria del azúcar de caña se*

ración se concebía con el viraje simultáneo de dos percepciones en los clanes: el *espacio* y la *memoria.* El espacio estaba trazado entre las coordenadas hombre y naturaleza. En el punto de intersección se desplazaba la memoria de los clanes. Lo excepcional de la conquista fue su *no espera.* Abrir la memoria, forzarla, violentarla para poseerla. Pero también una desfloración del espacio. La historia, objetivada en totems e ídolos, no podía separarse de la magia; así como ésta, concebirse sin una memoria atravesada de mitos y saber empírico. La historia mágica —demasiado frágil— tendía a desvanecerse con rapidez cuando sus intérpretes eran golpeados, o en todo caso, cuando el terror oficiaba de paradigma educativo. La conciencia mitologizada, pero sobre todo la magia, constituían el corazón de la cultura de los clanes cazadores. Los sujetos que resistieron al abandono de esta cosmovisión fueron inmediatamente caratulados de brujos. En este momento inaugural de la conquista no se advierte sin embargo una diferenciación semántica entre brujos y hechiceros. En España quemaban brujos, en Indias no tenía porqué suceder lo contrario. Pero una dominación en el centro no podía ser del mismo tipo que en la periferia. Aquí existía lo *indio,* es decir un ser que por su significante estaba en otra parte (en la India), que recibía pues un nombre de prestado y por ende se inauguraba como una personalidad confusa. Esta despersonalización inaugural nos orienta en el esfuerzo del trasiego colonial de significantes y significados. En los documentos sobre brujería de la Gobernación del Tucumán durante los siglos XVI-XVIII el vocablo brujo es excepcional. En Indias, los perseguidos son *hechiceros*[4]. La palabra entronca en la genealogía de lo *aborigen,* voz sustitutiva de indio, con inevitables asociaciones a entes paleontológicos o antropoides; en tanto que su sosías, *naturales,* evoca remotos eslabones entre el hombre y las bestias[5].

Pero donde el quiebre de la identidad se preparaba a ser más drástico, sería entre las tribus cazador-recolectoras. En este punto las barreras del espacio parecían más fuertes que las psicológicas. El *llamado de la selva,* más hondo que el *llamado de los dioses.* En el Chaco, un vasto mundo multiétnico y polinatural entre el noreste argentino y el sur boliviano-paraguayo, el pasado se escribía y reescribía de la misma forma en los frutos, en los árboles y en las garras de las fieras. Las etnias expresaban su relación con la naturaleza a través de la ciencia, animismo, magia y religión como un solo conjunto. El carácter de animación de la naturaleza a imagen y semejanza humana, creaba un vínculo funcional con el espacio en movimiento. Los animales y las plantas se movían como reflejos transparentes de reflectores humanos. Pero el vehículo de la historia mágica era el *griterío de la selva.* Ni voces ni cantos, sino gritos. El *griterío* tenía una función de cohesión. Hombres y fieras se mezclaban en él. El griterío era la expre-

les daba el nombre de negro animal, *pero casi nunca como carbón animal que era más apropiado; la* negra *es la mala suerte;* no somos negros, *usado para reprender a otro por el trato desconsiderado; y el* negroide *es aquel individuo que presenta alguno de los caracteres de la raza negra. ¿Pero por qué no hay un «blancoide» en el mismo diccionario para quien representare alguno de los caracteres de la raza blanca? Es que para una lengua que sirvió al colonialismo moderno, el exponente, la matriz, lo etnocéntrico está en la raza blanca. El que tiene algo de blanco no puede ser blancoide, es otra raza, simplemente, aunque un poco menos pura. Un mulato nacido a partes iguales entre blanco y negro no es un blancoide, es un* negroide. *Además, en la cultura occidental, el negro pasó a ser la zona del espectro ideológico de la muerte y la maldición, así como los blancos, símbolos de pureza, del Cielo y de Dios.*

[4] *La primera información data de 1586. El Gobernador Juan Ramírez de Velazco, en carta al Rey informa: «Tuve aviso que en la mayor parte de los pueblos de los Yndios avia cantidad de* hechizeros *e que hazian mucho daño entre ellos e por la Ynformación e indicios procedí contra ellos e se quemaron los que confesaron el delito».*

[5] *Heinz Dieterich: «Emancipación e identidad de América Latina. 1492-1992», en M. Benedetti y otros:* Nuestra América contra el V Centenario; *Navarra, Editorial*



sión más primitiva del mito. Acumulaba recuerdos personales, de clanes y generaciones. El griterío era un libro y los brujos, los profesionales de su lectura. En los repliegues de la guerra el griterío cesaba. Se volvía ensordecedor durante las viruelas.

La memoria mágica se leía a través de un griterío en transformación y recreación constante. Una épica de las migraciones colectivas, de los desastres, de las venganzas, del deseo. Los soldados venidos de regiones españolas con intensa feudalización y aislamiento, podían comprender algunos tonos de este registro[6]. Los de conciencia renacentista quedaban sordos.

La *memoria-griterío* formaba el fundamento de una actitud ético-ecológica basada en amores y odios profundos. La ética se insertaba en la cadena biológica de la lucha por la vida. Una mocobí podía amamantar con sus pechos a un cachorro huérfano de perros cimarrones, o ahogar en el río a todos los cachorrillos de una hembra de tigre. Pero Frazer demostró que el animismo no es el único ni tampoco dominante sistema de ideas de estas culturas. La consulta al curso de la naturaleza tenía en el Chaco fines prácticos y se llevaba a cabo por medio de rituales y conjuros. El contorno de los hombres no podía deshacerse del contorno de las piedras, troncos, aguas y fauces. Cuando el *griterío* obligaba a las fuerzas naturales, una y otra vez, a obedecerle, se convertía en un relato memorizado, y éste en una forma flexible de la tradición.

Al oeste del Chaco, en los Andes, con ser las murallas psicológicas más altas, de todos modos el espacio estable, organizado en torno a los cultivos, aseguraba a los conquistadores una cirugía más delicada en la conversión cultural. Percibieron de inmediato las limitaciones del poder local de la magia. La confesión de la impotencia humana daba entrada a la religión, es decir, a un momento donde la ciencia se independiza y la magia tiene que sucumbir[7] o permanecer aislada, marginal a los aparatos institucionales. La variante de dominación incaica había logrado combinar durante casi un siglo la racionalidad tecnológica y los aumentos de excedentes con el tributo a los dioses de una casta sacerdotal estatizada. En estas etnias agrarias, la magia separada de la ciencia no tenía relevancia suficiente. En sus cabezas se constituyeron con rapidez catedrales hechas de metáforas, doctrinas, conceptos e ideas europeos. Se creaba el presente, futuro y pasado del colonizado. Reescrita la historia del «indígena», éste se observaba en el espejo del europeo para poder verse a sí mismo. Pero el español se transformó también en el traductor del espacio: la naturaleza debía ser reinterpretada con sus cánones, reglas y moral. La derrota india condujo a la apatía. La pérdida de las creencias propias, a la desarticulación social. Los ritos del cultivo, reproducidos año a año en un orden riguroso, pasaban a la cladestinidad. En los centros mineros se trabajaba en los metales.

Txalaparta, 1989, págs. 55-72. Cabría bucear en la palabra indígena, *del latín, el originario del país de que se trata; pero también era llamada así o con el nombre de* vulgar *una planta de origen asiático (ruipóntico). Desde antiguo lo indígena se concebía como vulgar.*

[6] *Sobre la memoria oral medieval el interesante libro de Paul Zumthor:* La Letra y la Voz de la Literatura Medieval, *Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.*

[7] *Bronislaw Malinowski:* Magia, Ciencia, Religión, *Barcelona, Ariel, 1982, págs. 14-15.*

El conquistador levantaba literalmente la naturaleza contra el ayllu. Ni la mita ni la encomienda soportaban un ecosistema; fue así sintomático que muchos sujetos históricos comenzaran a sentir odio por la naturaleza. Una fuerza que servía a los dominadores para la dominación. El rito, santificando cada semilla plantada, en la encomienda se convirtió en una diabolización de cada semilla. La opresión natural se dobló en social. La naturaleza se alienaba del ayllu de una manera catastrófica. La mita fracturó la cosmovisión del ayllu en dos secciones productivas. La parte que debía entrar en la oscuridad de las minas, se aferraba a la religión de los recién llegados, a una religión tan poderosa como que prometía la luz allí donde la esperanza se apagaba. La que permanecía en los cultivos, doblaba su conciencia ecológica bajo el peso de las semillas.

En el mundo multiétnico del Chaco la operación fue más difícil. La Compañía de Jesús no estaba interesada en apartar la naturaleza de los clanes. Su proyecto era, en todo caso, una redefinición de esta relación. Pero para ello debía alienar al clan de la magia. Sólo que ésta era a un mismo tiempo ciencia y producción y, por ello, la sangre que abastecía el sistema de circulación hombre-naturaleza. En estos clanes había menos historia, pero el espacio era descomunal y abierto. La selva hablaba por boca de los brujos. Resultó obvio que para reconstruir el espacio de una manera *civilizada* había que empezar por enfrentarlos. En Chaco, la guerra contra los brujos se convirtió en el contenido material y espiritual de la redefinición del espacio. Los tenientes generales lo definieron como *peste* a la que había que quemar para purificar «el aire de tan fatal contagio»[8].

3. El episodio de la sexualidad mágica

Son numerosos los relatos de brujos del Chaco iniciadores de la sexualidad de las vírgenes, propiciadores de orgías que, para los españoles, guardaban la fisonomía intolerable de los aquelarres. El sexo es considerado una de las principales fuentes de la religión. La magia cumplía la función de la reverencia hacia las fuerzas de la generación y la fertilidad; los ritos de la fecundación estaban a su vez insertos en la dinámica de los alimentos. El sexo era un eslabón ecológico. Los animales que copulan, los hombres que copulan, la naturaleza en perpetua copulación. Pero en los valles andinos, también la fijación de tabúes demográficos o sexual-estatales impuestos por los incas. Con la entrada del español y su religión antisexual (la Virgen, el celibato, la misoginia, el pecado carnal), la ecología de los ayllus del oeste empezó a sufrir la castración. La relación hombre-naturaleza dejó de ser sexual. El uso del sexo en las ceremonias del cultivo andino,

[8] *Pedro P. Lozano:* Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán, *Buenos Aires, Imprenta Popular, 1874.*



fue reemplazado por el uso de la castración y el pecado en las ceremonias de rogativas a Dios por el cultivo. Entre los cazadores del Chaco, en cambio, el principio mágico de la sexualidad pudo ser conservado entre los brujos. En las reducciones, cada individuo confesaba sus actos sexuales, y al hacerlo recibía castigos y compensaciones por el acto. Los sacerdotes se asombraban de la pureza y transparencia de las confesiones. Poseían, por lo tanto, la información sexual total de los clanes. Ello ampliaba hasta lo indecible las posibilidades de manipulación, pero sólo a partir de que las pautas europeas de moral se injertaran en las misiones. Tampoco se hubiera alcanzado ese poder a no ser por el celibato de misioneros y sacerdotes; su asexualidad era el certificado de fiabilidad de los clanes para la confesión sexual. Algunos caciques, los borrachos y todos los brujos permanecían al margen del cristianismo y la confesión. El frente era a todas luces inestable. Pero los rebeldes se convertían de la mañana a la noche en brujos. Los caciques tenían menos suerte. Como sólo lo eran en la guerra, en tiempos sin batallas permanecían sometidos a la discrecionalidad de las familias, atraídas por la fantasía de las «ciudades» o la estabilidad alimentaria de las misiones. En el mejor de los casos, se erigían en jefes de alguna banda de individuos dispersos de clanes desintegrados. El *griterío* de la selva, embebido de matices sexuales y carencias, se enfrentaba a la *racionalidad* de las misiones con su sexualidad opacada y la comida servida. La libertad miserable de la sociedad en naturaleza y el castigo placentero de la sociedad colonizada, se golpeaban mutuamente las cabezas.

La sexualidad de los clanes como control natural, es reemplazada por la asexualidad como control social. En el XVIII las haciendas ya eran industrias de animales. La magia perdía condición. Había estancias de hasta cien mil cabezas, y desde Paracuaria (nombre jesuítico del Gran Chaco) se enviaban al Perú ochenta mil mulas anuales. El jesuita Dobrizhoffer describe el proceso violento y artificial de «fabricación» de mulares[9]. De un lado, yeguas parideras, del otro burras parideras. En cuanto la yegua paría un potrillo se lo mataba; con el cuero aún fresco se cubría un asno recién nacido. Puesto junto a la yegua madre, ésta lo rechazaba al principio por las orejas, pero lo terminaba aceptando por el olor, y dábale de mamar fiada más en su instinto maternal que en la sospecha de una trampa. A este burro, llamado *hechor*, se lo podía criar ya entre las yeguas, pero éstas no lo aceptarían durante el celo. Se agregaba entonces un *semental (padrillo-retajo)* al que se castraba a medias en complicada operación, y que excitaba a las yeguas sin poder cumplir la monta. Las servía luego el *burro hechor*. Así como las mulas no podían procrear por ser híbridos, las yeguas montadas por los mulos quedaban estériles, por lo que había que castrarlos rápidamente. Centenares de miles de toros eran castrados normalmente para

[9] *Martín Dobrizhoffer (1784):* Historia de los Abipones. *Traducción de Edmundo Werniche. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia (Chaco), 1967, Tomo I, pág. 345 y ss.*



convertirlos en bueyes. El criollo no cabalgaba jamás sobre yegua; tampoco el español. Era un deshonor, y los padrillos y sementales eran demasiado nerviosos. Se movían sólo a *caballo*, es decir sobre equinos machos castrados. El laboreo de castración lo realizaban por lo general los indios sueltos. La relación hombre-naturaleza tomaba otro camino. Se percibía como una inmensa fábrica de fecundación y castración subsiguiente. En los mulares, bueyes y caballos se retorcía el brazo de la naturaleza; se la obligaba a abdicar, a modificar sus leyes, a crear monstruos estériles, es decir, aptos para el trabajo. La castración era el inicio del reordenamiento del mundo natural. En el nuevo orden, los hechiceros ya no hacían falta.

4. El episodio de la comida mágica

El acto de comer estaba rodeado de etiquetas, prescripciones y prohibiciones y de una tensión emotiva general[10]. La magia entraba en la comida como una fuerza destinada a hacerla durar. Pronto la subordinación al conquistador reemplazará la subordinación al alimento. Los misioneros alemanes del XVIII no podían entender la forma colosal de comer de mocobíes y abipones. Se trataba tal vez de un atavismo del hambre, de cuando las vacas y caballos no existían, y todo animal de mucha carne era difícil de cazar. El hambre de los cazadores pedestres quedó grabado en la memoria mítica colectiva y se seguía comiendo con la misma voracidad, aunque ahora sobraran los vacunos. Por ello, los clanes no entendían los razonamientos planificados por los misioneros: querían comer vacas, preferiblemente preñadas, y no bueyes como los que ofrecían los sacerdotes. Los brujos eran los encargados de levantar la voz de protesta. Algunos se negaban a comer la comida del *pater* y partían al monte por la caza. Regresaban por lo general hambrientos; sus clanes llevaban más de un siglo alimentándose del ganado cimarrón o robado en las ciudades y los hábitos de la caza se perdían. El retorno implicaba siempre —para cualquiera— aceptar que la comida era del *pater*. La propiedad se alienaba de la producción. Los sacrificios, que formaban parte de la psicología del regalo, de compartir los alimentos con los espíritus que ayudaban a su búsqueda, fueron prohibidos. En la reducción, la comida dejaba de ser la señal de la bondad del mundo para convertirse en el sello de la bondad del misionero. En todo caso, las viejas prácticas rituales se integraron al nuevo sacrificio de la misa, donde se comía el cuerpo y bebía la sangre de un dios. La rabia de los brujos se multiplicó. Permanecían en la misión, pero perdiendo de un solo golpe el control sobre la multiplicación de la carne. Su creatividad

[10] *B. Malinowski:* op. cit., *pág. 45.*



magica frente a los animales se convertía en atavismo. La naturaleza dejaba de ser una despensa viva para situarse como «fábrica» viva.

El mundo, ese fondo de especies de plantas y animales que son útiles y sobre todo comestibles, se simplificaba. Las etnias del Chaco comían vacunos y lo que pululase en el monte o los ríos. Los pueblos de los valles andinos comían maíz y sólo maíz. La explotación laboral conducía al monoalimento. El Chaco, como un mapa de carreteras de animales, pistas y costumbres, contornos vegetales, praxis del clima, inundaciones y sequías, se empobrecía. La gestualidad imitativa de la naturaleza, monopolio de los brujos, con sus movimientos de fieras, emisión de sonidos, manifiestos de emotividad animal, simulación de caras y cuerpos, perdía funcionalidad. La naturaleza abdicaba de su presentación como gran menú, para fijarse como esfuerzo excesivo. Algunas veces, de tanta irracionalidad en su gasto, como lo indican las no pocas denuncias de españoles del XVI y XVII en el *Hinterland* de Potosí o la gobernación del Tucumán. Tal era el desprecio a una tecnología existente en España como los molinos harineros, sustituida por el aprecio a una fuerza de trabajo humana directa y semigratuita en los morteros a mano. O el uso de los indios de carga, durante un siglo más baratos que los animales de carga.

5. El episodio de la magia del bosque

La idea medieval del bosque animado desembarcó con las cabezas de más de un conquistador. Un espacio vivo, fuera de uno, con una personalidad adscripta, hasta cierto punto epicentro del terror. Atestado de brujas, gnomos o monstruos. Escenario de cadáveres vivientes. Al bosque animado Chaco, el español le otorgó la psicología y personalidad de un conglomerado tribal dañino. La sociedad necesita de un enemigo, pero una sociedad en situación de conquista no puede vivir sin él. De una manera no teórica, los españoles anticipaban las conclusiones de Charles Darwin en *The Descent of Man* (1871): cuando las naciones *civilizadas* entran en contacto con los *bárbaros,* la pugna es corta, excepto allí donde un clima pernicioso otorga su ayuda a los últimos. Pero en este caso la larga guerra iría más allá de los frenos de la combinatoria selva/monte; se trataba de cómo conquistar un territorio cuya fuerza de trabajo no estuviera disciplinada en los cultivos o por un aparato estatal. Por el contrario, lo que se veía eran sociedades anarquizadas por los brujos. Éstos controlaban parte de la naturaleza y la sexualidad. El Chaco fue cercado entonces por lo único posible: reducciones, fuertes cárceles, villas miserables que caían en la promiscuidad de «la carne» y una cartografía de clanes «salvajes» y alimañas. En la percep-



ción del español el Chaco se movía como el indio, gozaba de su misma diabólica libertad. La conquista debía empezar encerrando al Chaco en claustros (fuertes, misiones, villas...). Ni los guerreros ni sus familias ofrecieron demasiada resistencia a ello. Sólo los brujos. Declararon una guerra informal a los dominadores, incluso en el seno de las propias reducciones. La Orden comprendió que para *inmovilizar* (convertir a los cazadores en ganaderos) hacían falta tres condiciones: la fuerza de la lengua, la idea del pecado/muerte y el fin de los brujos.

Para comer, copular, organizarse y alcanzar ciertos niveles de poder, fue necesario a estos clanes dominar la nueva lengua. Con ésta, que no era inerte y por lo demás ajena, los dominados tenían que expresar sus intereses. Lo hacían cruzándose de acera, con los símbolos y significantes de los dominadores. La viruela se llamó *peste india*. El pecado y el perdón eran la llave para transitar por la muerte hacia una nueva vida. Los clanes creyeron en ello con una fuerza proporcional al poder material de la civilización de que provenía. La fatalidad de las ideas llevaba el sello de la magnitud material. Además, cautivar a los muertos de los clanes, enterrarlos junto a las iglesias, y que los deudos solicitaran permiso para acercarse a sus difuntos. Todo ello fue la segunda condición. La tercera consistió en la guerra total e incondicional contra los brujos tribales.

Ellos mantenían la praxis de la vieja cultura y memoria, la antigua relación mágica con la naturaleza, y un poder sexual orgiástico de gran competencia comparado con la sequedad sexual católica. Comenzó a usarse la palabra *hechicero* como la más acertada: *la relación con el diablo de seres a medio camino entre la humanidad y la bestialidad*. El territorio carecía de brujos de raza europea, o, en todo caso, los había tantos nativos que los otros pasaron desapercibidos. El brujo occidental, con ser un enemigo, lo era en particular para la Iglesia. Para otra parte de la sociedad podía ser necesario. De hecho, siempre tenía su clientela. Pero en el Chaco y su periferia pasó a ser el enemigo por antonomasia de toda la sociedad europea. La palabra *hechicero* captó una cualidad delictivo/criminal diferenciada, que se asentaría en la metrópoli, pero desaparecería en América luego de las guerras de independencia. Virando aquí hacia el matiz médico, adoptaría las voces de *baquiano, mediquillo* o *curandero*. El baquiano no comerciaba con su profundo conocimiento de la naturaleza, aunque vivía de ello: cambiaba caridad por reconocimiento social. Los llamados *collas* que hasta principios del XX bajaban al Chaco desde Bolivia, con alforjas cargadas de yuyos* y bastones a modo de báculos, distribuían todavía los antiguos remedios descritos por los cronistas de Indias: «Para el resfrío tocar la garganta, la espalda y el pecho con aguardiente de caña sacada de la boca». Competían con las fórmulas de los *comerciantes turcos* pasados a curande-

* *Yuyos: hierbas.*



ros para completar los mecanismos del mercado: «Para el empacho hacer hervir unas balas del calibre 38 y tomar dicha agua»[11].

Los bosques periféricos del Chaco se llenaron de *Salamanqueras*, hechiceras partícipes del rito de la Salamanca. No es que el aquelarre medieval español de la *Salamanca* se instalara entre clanes indios y poblaciones de mestizos, sino que las antiguas prácticas de los hechiceros indios clandestinizadas en el monte, fueron redefinidas por el español con sus propios términos malditos. Escuela del demonio e iglesia del demonio según la versión europea, en medio de una orgía de profesantes desnudos, entre una asamblea de intermediarios, se pactaba con las fuerzas oscuras de la naturaleza el aprender buena música, la danza, a enlazar, a trenzar, a ganar en el juego o a amar incansablemente. El escenario es un claro del bosque, con vizcacheras[*] gigantes abandonadas, bajíos, barrancas de ríos, remansos o esteros[**].

Antes de entrar se pisoteaba una cruz entre lampalaguas[***] y viborones custodios. Los hechiceros sobrevivientes armaron con seguridad la escenografía. La mayoría de los testimonios hablan de fiesta donde se bebe y come de todo. Después se baila entre alimañas del monte traídas como decorado. Pero se come sin sal. Mientras la Salamanca no se oficializara a medias, representó una función represiva e intimidatoria agudísima: toda cualidad o virtud india o mestiza venía de un pacto con el diablo. Un indio no podía ser buen músico, bailarín o jugador, a riesgo de haber visitado una Salamanca. A una india de la tribu tuama, acusada en 1761 en Santiago del Estero de matar a un indio *colla*, se le pregunta en qué Salamanca había aprendido a envenenar, respondiendo que en un *montecito*, con gente *en cueros* donde estaba prohibido mencionar los nombre de Jesús, María y José. Una suerte de práctica guerrillera contrahegemónica dirigida por hechiceros era rebautizada con el nombre de la universidad europea.

6. El episodio de la magia de la imagen

Mientras en el Chaco los hechiceros se atrincheraban en su sabiduría, en las etnias se producía una fragmentación social. Las oleadas de disturbios interclánicos surgían de una derrota que —al revés de lo ocurrido en los Andes— se presentaba como una larga sucesión de escaramuzas contra las «ciudades», paces, alineamientos con los españoles calificados en la selva de traiciones, venganzas incontroladas, aceptación del control laboral-religioso y nuevas fugas que restaban siempre para una subordinación completa. La colonización de lo imaginario mediante una ofensiva de la imagen europea, no producía el resultado logrado entre los guaraníes. Para decenas

[11] *En Orestes de Lullo:* El Folklore de Santiago del Estero. Medicina y Alimentación. *Provincia de Santiago del Estero, 1944, pás. 30-31.*

[*] *Vizcachera: cueva de vizcachas, roedores sudamericanos similares a liebres.*

[**] *Estero: pantano.*

[***] *Lampalagua: serpiente acuática.*



de etnias que hacían del dolor (tatuaje) una concepción estética, la imagen de Dios-Cristo-crucificado-dolorido-bondadoso no era más fuerte que el procedimiento propio de tatuarse durante años y a veces toda la vida. La imagen cristiana de pensamiento y lenguaje, de contenido irreductible a la palabra, un pensamiento figurativo anticipador del pensamiento conceptual, que en los Andes había dado frutos múltiples, en el Chaco se estrellaba contra algo distinto. Las imágenes totémicas, vegetales, animales de los hechiceros, resultaban más subyugantes y prometeicas. No eran como las cristianas, ídolos de ardua elaboración, cuya anatomía acababa sin remedio con las capacidades generales de la imagen. Si los rosarios se usaban acollarados, los crucifijos se usaban como herramientas. Los misioneros optaron por premiar con cuchillos. Los ídolos étnicos eran baratos. Los misioneros los destruían una y otra vez, y de la misma forma volvían a surgir. La imagen occidental no toleraba otra competidora, y los hechiceros no hacían más que crearla a cada rato. La dictadura de la imagen occidental, de un solo Dios, del orden visual y conceptual, de la armadura de la divinidad, causalidad, historia, cuerpo, chocaba contra el desorden compulsivo de los hechiceros. Para muchos jesuitas, el proyecto misionero de crear el *hombre de nuevo* se lastimaba contra la anarquía hechicera por retornar al *salvaje de nuevo*. Éstos lanzaban a los propios indios reducidos llamadas nocturnas preñadas de sexualidad, joven crudeza, violencia natural. Algunos pasaban noches enteras aullando como fieras en el monte perimetral a la reducción. Todos sabían de qué se trataba. Jesuitas como Florián Paucke organizaron asaltos nocturnos a los *toldos* de hechiceros. Unos lograban fugar, otros eran apresados. La memoria de las cadenas tróficas se enfrentaba a la memoria de las cadenas coloniales. El monte susurraba a los clanes, les conversaba, sugería, recordaba el pasado. Algunos sacerdotes optaron por dar a los hombres que cumplieran con las cosechas de la reducción, inmediatos días francos de *libertad salvaje* para cazar en los montes. Ello resquebrajaba el programa político de los hechiceros. Pero éstos no podían advertir la alienación en la conciencia colonizada de los trabajadores indios: la libertad condicional no era asumida como *pago* de un trabajo, sino que a la inversa, aceptaban que con trabajo había *que pagar* la utopía breve de la libertad. Cuanto más trabajan más perdían el monte. Se hacían cargo y responsables de la pérdida. No había hechiceros que pudieran contra la magia de las primeras relaciones capitalistas en el Chaco.

La gestualidad urbana de la conquista evangélica era llevada por las etnias al monte a fin de reconvertirlas a los viejos usos. Si la imagen cristiana debía refrescar la memoria de lo que estaba en el cielo[12], para las tribus tobas en el cielo había hombres con los atributos de los animales del monte: bajaban por un árbol y descubrían a las mujeres en la tierra, copu-

[12] *Serge Gruzinski: Colonización y Guerra de Imágenes en el México Colonial y Moderno*, en Revista Internacional de Ciencias Sociales (UNESCO), *n.º 134, diciembre 1992, págs. 549-553.*



laban por curiosidad pero salían lastimados con los dientes de los orificios vaginales. A uno de ellos, hechicero mítico, se le ocurrió que había que limar esos dientes para poder permutar el asombro por el goce. Los misioneros se desesperaban; a veces perdían el control. Los hechiceros se especializaban en convertir la imagen/significante en otro significado: totemizaban crucifijos y vírgenes; robaban a la imagen la fuerza de su semblanza original; la refundaban con el destino de alimentar la devoción de todo lo escondido en la Tierra. *Inventaban, sin sospecharlo, una americanización informal y extrema de la conciencia de los vencidos.* Quebraban el cielo.

La imagen didáctica cristiana era colocada al servicio de una acción política de tabla rasa, monovalente, imagen de otro espejo, otra memoria, otro espectáculo. Con un implante fascinante y absurdo, empezaba a funcionar una vez lograda la imposición de la lengua dominadora y los controles sobre el pecado y la muerte. Pero quedaba siempre a medio camino, toda vez que los hechiceros, aferrados al monte, se autodeclaraban llave del retorno a la libertad, es decir, se autocoronaban como la otra memoria.

7. El episodio del hechicero y su magia

El estatus psicológico estable que ofrecía la reducción derrotaba al estatus del peligro de la vida nómada. No podía, sin embargo, con el contraestatus del deseo, la sensualidad y los temores lanzados por el llamado de los hechiceros.

Éstos amenazaban con la batería de toda la memoria de la muerte, de la existencia de la vida en el subsuelo y los grandes demonios. Deterioraban, hasta la inmundicia, el cielo. ¿A dónde iban a parar todos los fantasmas del Chaco? ¿A qué región? ¿En qué ecosistema imaginario se ubicaban? A cada oleada de las viruelas y su corolario de fosas indocristianas colectivas, estallaban las fugas a la selva combinadas con la aparición de nuevos hechiceros que, retomando las predicciones de los cadáveres, evidenciaban las causas del mal, las tipificaban. Sus acciones y poder se iluminaban con las plagas. Manifestaban, con procedimientos hiperbólicos, absurdos, gritos hipertónicos de la naturaleza, flagelación, una conciencia anárquica de la opresión. Mostraban cómo sin españoles no habría pestes. Renovando la piel, los animales rejuvenecían, pero la piel monstruosa de las picaduras de viruelas no se renovaba jamás. Los europeos contraatacaban con la doctrina del castigo: la peste era casi clarividente, una consecuencia aproximada a los pecados cometidos y no cometidos, una proporción a la subordinación o al reniego de las condiciones del trabajo y la fe. En una parte de los clanes, los mitos se decoloraban. Se abrían vacíos emocionales genera-



dos por la catástrofe y el dolor. Los misioneros dedicaban sus vidas —como nadie— a la experiencia de llenar esos agujeros.

En la *débâcle* demográfica, a duras penas salvada en las grandes reducciones, y en el clima de las viruelas, terminaron enfrentándose dos magias. Médicos arúspices, astrólogos, horoscópicos, sortílegos, casi todos mercaderes blancos frustrados pasados al campo de la charlatanería, frente al hechicero cuyo poder no estaba en las cosas, sino que iba hacia él como memoria a punto de reventar, en crisis, en carne viva, para ser exteriorizada sobre las cosas. En el medio, un samaritanismo de los misioneros que tocaba las fibras más sensibles de los enfermos de la etnia, más aún cuando sus parientes fugaban atolondrados ante el espectáculo irremediable del contagio. La peste de 1702 arrebató a las treinta reducciones de Paracuaria cerca de la cuarta parte de su población india, unos treinta mil muertos. Años más tarde hubo una «más suave», pero que aún así se llevó once mil. No se conocen las muertes causadas por las hambrunas subsiguientes a la peste. Pero los hechiceros no disponían de remedios contra enfermedades importadas. Improvisaban sin acertar, y los clanes abjuraban de su ciencia. Como médicos a los que interesaba sólo la patología, el síntoma y, dentro del síntoma, el dolor, sobre el que convergían los esfuerzos de la terapéutica porque mitigar los efectos era el fin de su cuadro médico del mundo, cometían la imprudencia ideológica de investigar las causas de las nuevas enfermedades traídas por los blancos. Pasaban de la ciencia empírica a la política y los clanes desconfiaban porque estaban derrotados o a punto de serlo, necesitando además respuestas sanitarias urgentes. Cuando, reconvertidos en médicos, los brujos blancos ocupaban a su turno ese lugar, lo hacían sumando a su praxis antigua toda la charlatanería imaginable legalizada por el Estado colonial. El célebre doctor Mandouti hizo proezas o estragos a fines del XVIII desde Buenos Aires al Alto Perú, sobre un territorio de hechiceros perseguidos y llevados a la clandestinidad. Intentaba curar las viruelas con sangrías, naranjas hervidas con sal y grasa en el ombligo, jarabes de afrecho colado con sal y grasa tibia...[13].

Las catástrofes demográficas del XVIII en el Chaco no tuvieron su causa única en la falta de defensas biológicas del americano, sino también en el cambio de los hábitos, el fin de las migraciones por la reducción. El desconocimiento de los meros hábitos urbanos de higiene y la pérdida de los antiguos. Se trata de la interacción entre los microorganismos y la distribución de las poblaciones humanas. Las sociedades relativamente nómadas de cazadores no se ven afectadas por la misma clase de enfermedades que azotan a la población de las grandes aglomeraciones. La movilidad reduce el bagaje y el material transportable, lo cual implica una reducción de los desechos y, por consiguiente, de numerosos tipos de microorganis-

[13] *Doctor Mandouti:* Colección Completa de Recetas del Célebre Doctor Mandouti. *Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1837. Un cantar popular recogido en Santiago del Estero rezaba: «Mandouti me tomó el pulso,/ Movió la cabeza luego,/ Me dijo: 'no estás enfermo/ pero mueres sin remedio'». En Orestes Di Lullo:* Cancionero Popular de Santiago del Estero, *Stgo. del Estero, 1940, cantar n.° 1317.*



mos. Con el sedentarismo, en las reducciones se acumulan desperdicios. El jesuita Dobrizhoffer escapa de una de ellas; tal era, asegura, el estado de insalubridad. Los hechiceros solían convertir el espacio de rebeldía en un espacio de inmundicias. La inmovilidad conducía a veces a la hipocondría, una tristeza sofocante. Dobrizhoffer relata cómo trasladó desde el bosque a la misión a una familia de abuela y nietos y se murieron todos de tristeza[14].

8. El episodio de la guerra mágica

Al oeste del Chaco, en la gobernación del Tucumán, son los negros —sobre todo mujeres— los que con mayor frecuencia recibirán la acusación de hechiceros, en particular a partir del XVII. Pero no es en su condición de esclavos, sino como indios. *Toda hechicería es india.* Luego de la derrota de los ayllus durante este siglo, *la magia negra será el último bastión de la resistencia india.* Paradójica metamorfosis resultante de la libetad gozada por los esclavos, concebidos en la gobernación como valores de atesoramiento más que de producción. Los negros adiestraban a los desechos de los ayllus en los desechos de la sabiduría mágica africana. Observados en los procesos penales, serán también estos indios los que oficiarán como delatores de esclavos, a cuenta de la represión ejercida por los negros *pobleros* en las encomiendas y su estatus colonial diferenciado.

Cada retroceso o empantanamiento en la guerra andina, que en la gobernación duró cerca de un siglo, era percibida por el español como una pérdida de las propias convicciones y un asalto, en consecuencia, de las fuerzas del mal. Cuando las *ciudades* empezaban a languidecer, mientras a Potosí se la imaginaba flotando en plata, cada enfermedad de un español sonaba a un fracaso, a la inutilidad de mantenerse en un mundo perdido, al quiebre de las ilusiones, a los caminos cortados. La magia no era aquí tanto como en el Chaco indio una forma heterodoxa, instrumental, protocientífica de relación con la naturaleza, como un miedo interior del español, una punzante inseguridad, la sensación de fracaso, y la melancolía brutal por un terruño ultramarino abandonado para siempre. No había dónde retroceder. Y por momentos no se encontraba para avanzar más que un camino de cadáveres. La contrahechicería tampoco podía comenzar con una carga de exorcismos, pues la Iglesia no estaba totalmente segura de la línea que separaba en este punto la fe del demonio. Los médicos charlatanes se encargaban de todo. Esto dejaba a los conquistadores doblemente inermes.

[14] *Dobrizhoffer:* Op. cit., *págs. 183-190. Con una cierta angustiosa autocrítica, el jesuita recuerda cómo los convenció para partir a la reducción: «...les prometí ahí días más felices», ídem, pág.*



En las ciudades límites entre el Chaco y los Andes, el monte se metía por los intersticios de la vida, en el aliento, entre las ingles. De aquí para allá circulaba la historia de la ciudad española de Esteco, en el Chaco, que de tanto fornicar se hundió en un terremoto. Todavía la buscaban. En la visión de las *ciudades*, las hechiceras africanas (en realidad todas, porque ése era el corpus de su cultura) se emparentaban con las brujas de España. Se ponía así en movimiento la misoginia cristiana, el asco por la mujer, el misterio sórdido de la menstruación, la similitud serenaba los ánimos. Encontrado el estereotipo, se aseguraba su represión. La mujer es lo que enciende el deseo, roba la felicidad limitada como limitados son los bienes. Eso indicaba por lo menos la archirrepetida *teoría del bien limitado.* Las mujeres mestizas de los suburbios de las ciudades, reaccionaron ocupando un espacio de poder asentado en el curanderismo y una relación iconoclasta con la naturaleza.

En los negros no se podía reconstruir un linaje hechicero, pero sí esgrimir su lascivia, la sugestión, el lugar maldito, el sujeto acusado que atrae todos los males ocurridos en su proximidad. Todo lo negro era oscuro. Era obvio en este contexto que, entrada la sociedad blanca en momentos de tensión, necesitara encontrar una bruja al modelo europeo, luego una esclava no tendría oportunidad. En Chaco, en cambio, los hechiceros eran hombres. Eso los situaba en un pie de igualdad con sus perseguidores y complicaba la guerra.

En las ciudades se levantaban juicios contra las hechiceras negras. ¿Por qué juicios si el encomendero tenía derechos para castigar y eliminar a sus esclavos e indios sin por ello cometer una falta? Indios y negros acusados de hechicería tenían en los juicios abogados defensores como cualquier español. Este gesto democrático no tiene una respuesta sino varias. En primer lugar, la importancia pública del castigo ejemplar. La psicología de los sometidos debía quedar profundamente marcada en la operación. Segundo, la posibilidad de que con la tortura se descubrieran los caminos de la verdad y la contrahechicería. Tercero, el pánico de la propia élite, esto es, *el juicio debía indicar que el sistema de dominación era fuerte y estaba unido.* Éste es el aspecto central. Los juicios intentaban demostrar que el terror no existía. En medio de la guerra, había que elevar la cotización de la vida. El proceso legal certificaba un grado de civilización, de cohesión, elevaba el autorrespeto frente a la barbarie, creaba un *destino manifiesto* de la raza. Las victorias en la guerra eran, finalmente, pruebas irrefutables de la predestinación.

Mientras los procesos legales aportan claridad, la guerra de imágenes confunde todo. Algunas etnias hacen suyas las imágenes de los vencedores y las reconvierten en ídolos de la guerra contra los blancos. La Virgen



del Valle de Catamarca debió ser robada por los españoles a los indios y rebautizada en Señora de la Victoria contra los indios. Pero éstos le seguían profesando culto a la espera de algún pase mágico; le volcaban consagraciones, oraciones y sacrificios para que castigara a los españoles. El anhelo se contraía haciéndose vasija de un saber. Era la magia que Giordano Bruno llamaba de *los desesperados*[15]. Para mayor seguridad, los españoles sacaron a la Virgen del territorio original y la llevaron a la ciudad colonial. La fiesta de la Señora del Valle fue fagocitada de todos modos por los vencidos. Los vencedores tuvieron que crear una segunda fiesta para sí. En una se creaban pases mágicos, en la otra se rogaba por su anulación.

Desde la cucaña con su volcán de salchichas y quesos para todos, hasta la edad de oro ganadera de un capítulo del *Caballero Cifar* donde los animales procrean todos los días y en consecuencia el alimento está asegurado para siempre, *la magia era el instrumento para alcanzar la utopía-fantástica.* El Renacimiento, al reemplazar la magia por el instrumental de la ciencia política, las fuerzas productivas, la tecnología y la naturaleza a disposición del hombre, inaugura las utopías científicas. En la derrota india de los valles norargentinos de los Andes, la magia se convierte en herramienta para conseguir la bonhomía de los vencedores, es decir la utopía se reduce a una mínima expresión. En el Chaco, la magia misma es utopía. De ahí que en los valles, durante el XVIII, las ciudades dejen de perseguir a lo que queda de hechicería india. Pero en el Chaco, donde el ecosistema de la selva seguía erizado contra conquistadores que difícilmente resisten el pánico, no cabía otra opción que aplastar a los hechiceros.

9. El episodio de la naturaleza mágica

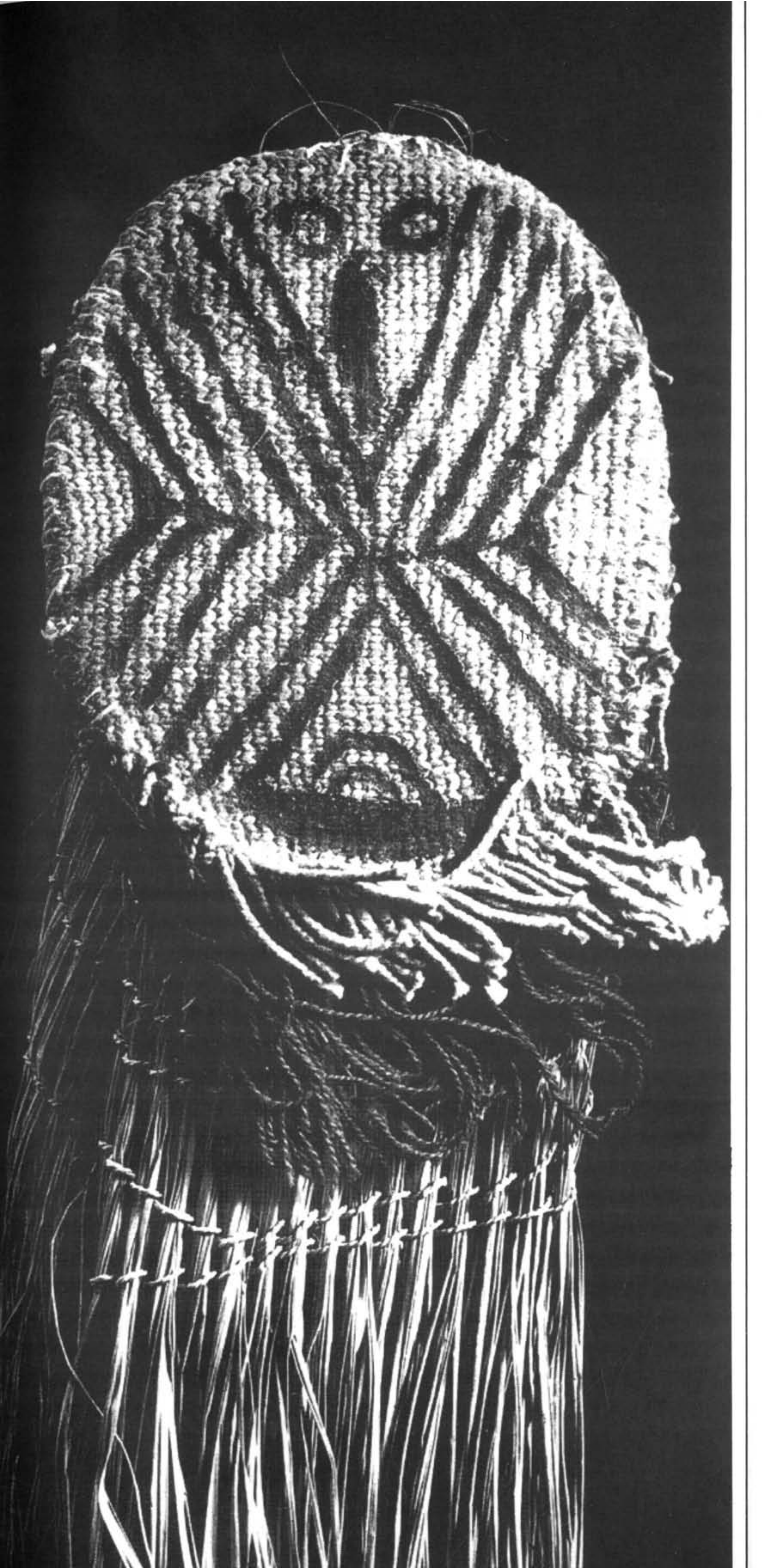
El Renacimiento ponía en evidencia en España las relaciones inicuas entre los hombres, pero ello se insinuaba como una pérdida de la visión de las relaciones inicuas con la naturaleza. La magia, en la Edad Media, había aportado a la creación de relaciones ecológicas informales. Nada de eso sirve en el Nuevo Mundo. Los grandes espacios estimulaban la irracionalidad. La Iglesia se conformaba con la relación mística entre la naturaleza y Dios. Tampoco servía. De allí que algunos misioneros recojan antiguos textos con la idea de trazar un plan de enfrentamiento a la relación diabólica de los hechiceros con la naturaleza. El intento fracasó. Seiscientos indios —escribe Dobrizhoffer— oyen un disparo y huyen. Pero sin aclarar que tampoco seiscientos españoles podían contra un hechicero. Y no, porque se reproducían constantemente aunque se les diera fin.

[15] *Giordano Bruno:* Mundo, Magia, Memoria. *Edición de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1981, págs. 225-281.*

La tecnología no era percibida por los clanes —y no podía serlo— como un nexo entre el hombre y la naturaleza, la clave de la producción, sino como el eslabón entre el europeo y su Dios. El verdadero nexo entre el colonizador y su entorno eran los clanes. En el confín del mundo se confiaba más en la fuerza humana bruta que en la tecnología. Ello alargaba la guerra. Cada *entrada* al Chaco se cerraba con un haber de piezas capturadas y un debe de avituallamientos perdidos. Aquí el clásico libro de cuentas de la conquista parecía no acabar nunca. Los hechiceros contestaban con su tecnología ecológica de la guerra. Como contrapartida, las ciudades esperaban que una dosis de modernidad jurídica aplastara los dominios de las sombras inaccesibles, resolviera por fin el desequilibrio a favor de la *civilización.* La confianza en el sistema jurídico enraizaba en poder la relación incomprendida hombre-naturaleza, en la esfera de las relaciones hombre-ley. Por lo demás, resultaba difícil sembrar el miedo entre los hechiceros. El poder que ejercían sobre la sociedad era inestable: no poseían el aval de la propiedad, una institución o las armas. Si esta vinculación hubiera ocurrido como proceso autónomo, se habrían convertido en casta sacerdotal protegida de un lado y, del otro, nuevos hechiceros, pero reducidos al curanderismo. Tronco común y separación. Los hechiceros mocobíes vivían poco. Cualquier muerte podía ser su responsabilidad; de inmediato el clan se vengaba sobre ellos, o los parientes de un difunto mal curado... Blancos vivos, resultaban hombres de una personalidad extraña, la conciencia de la fragilidad del poder y la vida. Una parte de ellos eran homosexuales. Los *hechiceros emponzoñadores,* los más temibles, usaban las *huellas* de sus futuras víctimas, por lo tanto los españoles tenían que atrincherarse de continuo con sus pertenencias, para no quedar al alcance de sus indios o negros sospechosos. Se amurallaban pero no era suficiente. La magia definida por Bruno como un *poder de obrar,* competía con el monopolio del *poder de mandar* de los españoles. La dualidad de poderes desestabilizaba el clima psicológico de las ciudades. El poder de obrar se abría a la naturaleza. El poder de mandar declaraba a la naturaleza su enemiga.

10. El episodio de la magia de la luz

La cabeza de los sacerdotes estaba cargada con la concepción de la *escala,* herencia de Plotino y el neoplatonismo. Dios desciende a través del mundo al *animal,* el animal asciende a través del mundo a Dios. En el ápice de la escala, Dios como acto puro, luz; en la base, las tinieblas, la materia. Los hechiceros estaban en esta base. La luz se difunde y penetra hasta lo más profundo de las tinieblas, pero éstas nunca llegan a tocar el orbe



Espíritu niño de la serpiente gigante



purísimo de la luz. Las selvas formarían parte de las tinieblas. Tanto mejor si los hechiceros oficiaban sus ritos por la noche. Cerca de la luz, de la blancura, estaba el hombre blanco. La autoestima racial preparaba el gran escarmiento. Para Bruno, las ejecuciones del mago son obras de vida, en tanto que los filósofos se limitan a los discursos. Nada había tan despreciable en la naturaleza que no se pudiera descomponer en sus elementos y volver a engendrar mediante una operación mágica. Reconstruyendo la naturaleza, la magia se equipara a la ciencia. Pero el Nuevo Mundo incorpora la variante de la excesividad. Si los alquimistas destinaron siglos sin éxito a la creación del oro, el Nuevo Mundo lo daba a granel. Desde este ángulo de visión, América inserta un empirismo brutal. Tiende a interrumpir los ensayos sobre la reconstrucción de la naturaleza. Todo está iluminado y todo está oscuro. La realidad no necesita de teorías.

Hacia mediados del XVIII, Chaco es una fortalea atestada de oídos, de micrófonos que oyen los pensamientos de las tribus. Se trata de una tecnología que la Compañía de Jesús sofisticó al extremo. La Orden escuchaba el ruido de los deseos, los latidos del corazón, las imprecaciones y el furor de las etnias. Cuenta Dobrizhoffer que un grupo de indios yarós fueron inducidos a aceptar el cristianismo. Un hechicero los empujó a huir de la reducción. Al volver dijeron que se habían fugado por estar hartos de un «Dios que ve, oye y sabe todo lo que nosotros hacemos»[16].

Para las etnias, el dilema resultaba ahora claro: o se estaba con Dios o con los hechiceros. Con la expulsión de la Compañía, el caos volvió a apoderarse del Chaco. Los hechiceros vivos salieron de la clandestinidad. Se formaron ejércitos de bandidos indios. A un franciscano que llegó descalzo a una ex-reducción le ataron y castigaron porque los indios decían no querer ser más pobres, ni tener relación con los pobres. El Chaco requirió otra vez a los cristianos adivinos, es decir poseídos por la divinidad, profetas al estilo de San Francisco Solano. Cuando en el río Dulce se abrió un colosal lecho nuevo, no pasó desapercibida la confluencia entre los designios de la Providencia con los de la naturaleza. En la ciudad de Santiago del Estero, San Francisco Solano edificó para sus cofrades una gran iglesia pero con las puertas hacia el monte. Los suyos manifestaron descontento con el santo arquitecto. Pero éste contestó que esperaran, que sus deseos se verían cumplidos. Después de unos años, el río Dulce cambió brutalmente su curso, hecho que cambiaría entonces la dirección de la ciudad, y la iglesia quedó mirando a la plaza[17]. Dios derrotaba al monte. Con el monte en desbande, los hechiceros caían fulminados. De lo que se trataba era de amputar la antigua ecología para sostener un nuevo control.

[16] *Dobrizhoffer:* Op. cit., *pág. 227.*
[17] *Dobrizhoffer:* Op. cit., *pág. 272.*



11. La conclusión como episodio

El *hechicero* se transformó en una variante colonial americana del *brujo* europeo. El cambio denotativo y la degradación connotativa ocurrieron en la onda larga *(longue durée).* La lengua sirvió como soporte del enfrentamiento. El nuevo anclaje debía alimentar la convicción de la victoria. Palabras remozadas, teñidas con otra tinta, contribuirían a desarraigar una cultura, disolver una memoria mágica de relaciones entre el hombre y la naturaleza. La magia era la política con otros medios. Los hechiceros no sólo representaban la conciencia metamorfoseada de la naturaleza, un saber protocientífico, sino también su formalización lingüística. Recordemos que, entre los mocobíes, los hechiceros eran, junto a las viejas, los encargados de crear las palabras que morían. La naturaleza que describe Dobrizhoffer está amasada, segmentada y pasada por el cedazo de la visión etnocéntrica. El siglo del naturalismo será ciertamente para América Latina el XIX. El centro de atención de los siglos XVI-XVIII es el indio, su dominación material y espiritual. Todo lo demás es decorado. Como un paisaje cualquiera en el retrato renacentista, sin relación alguna con el retratado. La definición de la naturaleza como decorado aseguraba la expropiación de los indígenas. La naturaleza que se resistía a la dominación recibió el atributo de «salvaje». Los brujos americanos atrincherados en ésta se autodeclararon sus poseedores, de allí que tuvieran que ser redefinidos. La brujería era una desviación de la norma, pero la hechicería, un acto de subversión. En 1970 todavía los brujos hacen cosas extraordinarias y los hechiceros matan.

Lo último en apagarse fue el *griterío,* la memoria concentrada de un tipo de circulación de voces, experiencias mágicas y mitos. El griterío era el punto de intersección de las coordenadas del espacio y la naturaleza, desde donde nacía la memoria. Los hechiceros eran sus lectores. Después de la expulsión de los jesuitas, el griterío soportó un siglo más el asedio. Cesó definitivamente en el Chaco Austral hacia 1880, con las *campañas del desierto.* La sustitución lingüística *—selva* por *desierto—* fue la parábola de la sustitución del griterío por el silencio.

La palabra *papagayo* fue creada para denotar una especie o un orden que no existe. Pero que, sin embargo, el mismo Diccionario de la Real Academia define como toda ave que tuviera treinta y cinco centímetros de alto desde la cabeza a la cola (?), pico fuerte, grueso y encorvado, plumaje de colores, y aprendiese a repetir palabras y frases enteras. En la iconografía colonial, el Nuevo Mundo se identificó más de una vez con el papagayo, un continente que hablaría «algunas cosas buenas y discretas, sin inteligencia ni conocimiento». De la misma forma, los hechiceros convertidos en un nomenclador general, definieron un nivel inferior en la escala de la civi-




lización. El diccionario oficial aún no advierte su vinculación heteróclita con la naturaleza. Se parapeta en lo que supuestamente el *vulgo* cree de ellos (su relación con el demonio para obrar males), como si el vulgo fuese ajeno a los aparatos ideológicos. La palabra *vulgo* confiere anonimato a la historia, además de dejar a las élites inmaculadas, sin sospecha de intolerancia. Mientras la palabra *brujo* se corona, a pesar de todo, con una aureola antropocéntrica, el *hechicero* desciende por la escala de la humanidad. Sin embargo éstos, actores directos de la guerra anticolonial, resumían una percepción original del mundo, que no debió ser lejana a la que Pío Baroja anotara en una de sus obras: «En la Naturaleza, en los árboles y en las plantas hay una vaga sombra de justicia y de bondad».[18]

[18] *Pío Baroja (1911):* Las inquietudes de Shanti Andía. *Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972, pág. 13.*

Eduardo Rosenzvaig

Poemas *

Nada

Te imagino, lector, dentro de muchos años
leyendo estas palabras. En tu mesa
una luz de bujía y una rosa
anunciarán el sueño, un cuerpo, nada.
Es inútil que busques. En la ceniza hay brasas
que podrías coger entre las manos
sin quemarte. En tu pulso,
avisos, aprensiones, también nada.
Debes saber que entonces, quiero decir, ahora,
volvían cada año los vencejos
y este viejo Madrid era ya viejo
con sus ciegas veletas y sus jardines muertos.
¿Qué buscas, pues, aquí? ¿Algo distinto?
¿Una forma tan sólo? ¿Esa nueva manera
de traer el ingenio, rimas, nada?
¿Buscas tal vez aliento,
saber que ha de morir contigo el mundo,
el hálito más puro de la vida,
el cantar de los pájaros
y los ríos de susurrar oscuro?
Yo mismo cuántas noches
fui devanando el tiempo
y cuántas, como tú, miré a los ojos
de esa hermosa figura cuyo nombre variaba,
primero amor, luego silencio, nada.
Te imagino, lector, dentro de muchos años.
Sigues aquí conmigo

* *Del libro* Acaso una verdad, *de inmediata publicación en Editorial Pretextos, Valencia.*

sin que sepas tú mismo
que aquello que aquí buscas
es tu propio dolor, este Madrid,
el volar de un vencejo,
un tiempo igual al tuyo,
el bálsamo en el alma
de un aire limpio y puro.
Que buscas un misterio, vida, nada.

Este viejo Madrid

Para Pedro García Montalvo

Este viejo Madrid y sus jardines
polvorientos y tristes donde ahora
cantan mirlos no menos polvorientos
y se corrompen las primeras hojas...

Este muerto Madrid en el que aún,
entre coches, oirás las misteriosas
campanadas de un ruinoso convento,
las mismas que hace siglos oyó Góngora...

Este hermoso Madrid es hoy tan triste
como aquella mendiga que habla sola
o el cartel de «Pensión», este Madrid
de atroz misericordia.

Nao dos corvos

Hay un lugar del mundo devastado que llaman
«La Nave de los Cuervos», bastión inaccesible
en medio del Atlántico, donde las olas braman
contra un acantilado hipnótico y temible.

Es en verdad aquélla una nao muy extraña
donde los cuervos viven como esfinges oscuras,



clavados en la roca, o abriendo su guadaña
como quien siembra el cielo de negras sepulturas.
Durante largas horas los cuervos su mirada
vacían en los vastos horizontes desiertos,
igual que disecadas aves ante la nada,
mirándoles los ojos a los náufragos muertos.

A veces frente a él llegan los pescadores
de caña silenciosos, tristes y solitarios,
y también como cuervos y también soñadores
permiten que las brumas les tejan sus sudarios.

Y escuchan como ahora, el motor de una barca
velada entre la niebla, y el fúnebre sonido
lo creen la galera de su triste monarca
Sebastián, *O Encuberto*, hace siglos perdido...

Entonces esos cuervos, augures de la vuelta,
llenan el aire oscuro de sus graznidos raros.
Cada noche así ocurre y cada noche envuelta
la nave en su tristeza naufraga entre dos faros,

para volver de nuevo, de su misma tristeza
a emerger cada día. Ese hermoso lugar
se llama «Nao dos corvos»... Extraña fortaleza
donde el sueño se entrega al fantasma del mar.

Innumerables cosas

Bajo las suelas cruje el campo helado
y pues la leña es verde, gime
y llora savia fría entre llamas difíciles.
Es de noche y la coruja anuncia a alguien la muerte.
Es muy triste su canto,
fúnebre y familiar como caer de hojas.
El óxido este invierno ha hecho que
la puerta del jardín no abra del todo, y
que si el viento la azota,
gima también, aunque es de hierro.

Innumerables son las cosas, pues,
que no comprendo,
sin contar que si miro mi pobre corazón,
allí también encuentro
una helada y un fuego y una puerta
cada día que pasa un poco más cerrada.

Testamento

He muerto ya, paisaje que yo he amado
tantas veces aquí, rincón del alma.
Una vez más vengo por verte. A un lado,
encinares y olivos, y la calma

de ver, al otro, olivos y encinares.
Algunos caserones con jardines
llenos de ortigas ya, viejos lagares
con aspecto de viejos polvorines.

Un camino de olmos en hilera,
una majada, una almazara en ruinas,
musical, perezosa la palmera,
y un Gredos azulado entre neblinas.

Nada de cuanto miro está en mis ojos
ni el olor del jazmín lo lleva el viento.
He muerto ya. Contempla mis despojos:
te dejo este paisaje en testamento.

Una oda

Dichoso aquel que busca un lugar como éste
y contempla las zarzas que estrechan el camino
cuajadas de racimos de un negro y rojo agreste,
y a lo lejos la tierna brusquedad del espino.



Aquel que ya no dice: «voy a contar mi historia»,
sino que sale al campo como un impresionista
en busca de un paisaje o una luz ilusoria
y no hace mal a nadie, sencillo y egoísta.

Aquel que por las noches olvida que ha sufrido
y deja a un lado todo su corazón herido
para mirar la luna y sus cepos de plata.

Dichoso él, que llora sin preguntar la fuente
de esas lágrimas puras, que está solo y doliente
y sin juzgar se entrega a esa vida beata.

Un 29 de diciembre

Diez lagares, una iglesia,
en ruinas una almazara
y en lo alto de la torre
la veleta enfurruñada
y la campana de bronce
de arriba abajo rajada,
más de cien olmos enfermos,
una calleja con zarzas
y una fortuna en olivos
y viñas abandonada.
¿Ves cómo le cuesta al humo
subir desde las fogatas?
Con la niebla de diciembre
no se disuelve, se amasa.
Por lo livianos que son
deben ser fuegos de un alma
contemplativa que pone
sus sueños en la mirada.
El corazón se detiene,
recapitula y amasa
también él el viejo hurmiento:
diez lagares, una fábrica
desmantelada de aceite,
allí descubro otra casa
y más lejos todavía

dilucido unas montañas,
un Gredos tan oriental
que parece el Fujiyama,
y más lejos todavía,
que nace de esta cercana
serenidad, el romance
de dos pájaros que cantan
metidos en el más tierno
calabozo de unas ramas.
Adónde irá, me pregunto,
esa calleja callada
que viene desde el molino.
¿Termina donde él acaba
o acaso será también
del vivir otra metáfora?
Este domingo es un libro
y este paisaje una estampa,
un libro que no está escrito
con todas las hojas blancas
para que puedan oírse
dulces y mudas palabras,
esas que un hombre no dice
porque no quiere olvidarlas.

Jazminero

Todos estos olivares,
los verdes pinos romanos
y los lagares

en ruinas... Oigo lejano
el tiro de un cazador.
Vuela el milano.

Sobre el muro del jardín
más viejo, negro y sombrío
crece un jazmín



con jazmines en enero.
Es viejo, seco y sombrío
mi jazminero.

Los olivares, los pinos...
En el corazón la helada
y en los caminos.

El jardín

Es el mundo un jardín como este mío,
ideal, abandonado y tan pequeño
que sólo en él se puede el mismo sueño
fundamentar de su misterio umbrío.

Imaginar que se es ribera y río,
sentir el fuego como llama y leño,
y es tan precario asiento ser el dueño
de quimeras, de nieblas, de vacío.

Todo está en calma aquí. La hierba crece
entre las hojas muertas y se escucha
una campana lejos. Desfallece

el sol en el laurel. Estoy cansado.
La paz de este lugar es una lucha
que no sé si he perdido o he ganado.

La ventana de Keats

Para Manuel Borrás

Apartado de todo, vuelto a mí
en silencio egoísta, en soledad
de campos y de encinas y callejas
que el otoño volvió más taciturnas;
asilado a esta sombra y sin más patria
que una vieja edición de tus poemas;
sentado en berroqueña piedra gris
y leyendo tus versos, oigo cómo

de pronto un ruiseñor se eleva y canta.
Todo lo dejo entonces, mi lectura,
mis leves pensamientos, mi silencio.
Todo por escucharle. Es él, él mismo.
El dulce ruiseñor que tú supiste
distinguir entre todas las demás
criaturas, por ser no melodioso,
que lo era, sino por ser el tuyo,
el a ti destinado desde siempre,
desde el día en que Dios de mansas fieras
ocupó el Paraíso y dijo: «Hágase
también el ruiseñor, para que Keats,
en la umbría Inglaterra, al escucharlo
embelesado, alcance esta verdad:
que el canto es sólo uno, siempre el mismo,
y que la rama cambia y cambia el pájaro,
mas no la melodía. Ésta será
de país a país siempre la misma,
de un continente a otro y desde un siglo
a otro siglo, la misma melodía,
igual que en el estanque van las ondas
cuando alguien en él escribió un nombre».

Pues bien. Conmigo está, frente a este Gredos,
el ruiseñor menudo de tus versos,
frente a ese abstracto Gredos, calmo y duro
y hecho de pura abstracta lejanía.
Y están también los prados y colinas
en los que tú estuviste. Están conmigo
ahora, aquí. Y las viejas mansiones
que el campo inglés conoce, venerables,
cubiertas por la yedra, iluminadas
con quinqués y bujías cuya luz
llenaba las ventanas de dorada
quietud e invitación al sueño,
de modo que de lejos, si pasaba
un viajero, se decía: «¡Quién
pudiera estar allí, junto a esa lámpara,
dentro de aquella casa, allí sentado
en cómodo sillón leyendo un libro
o bebiendo los vinos de Madeira



y escuchando un piano, o ni siquiera,
sólo como esa sombra que es el tiempo!
¡Sólo como la sombra de aquel hombre
que se asoma al balcón para mirarme!
¡Quién pudiera quedarse en esa casa
y no tener, cerrada ya la noche,
que andar por estos fúnebres caminos
y exponerse a morir en soledades
que logran que la muerte sea más triste!...»
Eso diría el viejo errante,
eso mismo diría al contemplar
la vieja casa solitaria y grande.
Y luego seguiría su camino
sin dejar de mirar de vez en cuando
atrás, hasta perder aquella luz,
aquel temblor de oro entre las ramas
oscuras de los tejos, sin haber
siquiera sospechado que eras tú,
John Keats, la sombra.

Y que le viste
llegar por el camino, y que dijiste:
«Al Sur marcha ese hombre.
¡Quién pudiera con él perderse lejos!
Ahora mismo. Sin equipaje alguno.
¡Cómo envidio su suerte y qué tristeza
languidecer aquí llevando una
vida que ni siquiera de infeliz
puedo calificarla! Mira, parte
de nuevo, se va. Empieza ya la luna
a vadear el río. ¡Cuánto debe
compadecer mis años!...»

Y que luego,
para apagar la sed de tu acedía,
tomaste una vez más un papel nuevo
sin dejar de pensar en aquel hombre
que viste peregrino. Quizás ese
fue el día en que escribiste aquel poema
que empieza así: «Feliz es Inglaterra...»
¿Quién podría saberlo? Ahora otra vez



lo leo en este viejo libro tuyo,
y al leer me parece que tu otoño
es este otoño mío y que también
es mío el ruiseñor que ya ha callado,
y me confundo y creo
que aquellos claros ríos entre hayales
son nuestro pedregal, cuna de víboras.
Y así, miro estos bíblicos olivos
y alcornoques ascéticos, la tierra
de la que brotan zarzas sólo, ortigas,
pestilente cenizo o amargas hierbas,
y ebrio de gratitud, no siento ya
ni abrasador el sol ni amargo el aire
ni severos los pardos y los negros,
que son colores nuestros metafísicos,
sino que cierro el libro y miro lejos,
porque tus versos hacen que yo vea
este lugar como lugar del alma,
y vuelto a mí, comienzo a recorrer
de nuevo este paisaje silencioso
y a verlo de otro modo y a sentirlo
y a desear también la dulce muerte,
hermana zarza, hermanos alcornoques,
ortigas, alimañas, sequedades.

Andrés Trapiello



Migración entre Haití y la República Dominicana

El límite entre Haití y la República Dominicana, es, desde los puntos de vista étnico y cultural, uno de los más claros que existen. El tercio occidental de la isla está ocupado por Haití, antigua Saint-Dominique. República de raza negra, muy poblada y ocupada en su mayor parte por un campesinado pequeño de gran pobreza. Los dos tercios orientales están ocupados por la República Dominicana, antigua la Española, con una economía mucho más diversificada y próspera.

La población dominicana sufrió un período de africanización étnica durante la ocupación haitiana, entre 1822 y 1844. Esta circunstancia fue paliada más tarde con la emigración europea, puertorriqueña y cubana. Actualmente, el fenómeno étnico se encuentra íntimamente ligado al freno a la inmigración haitiana, ya que, por encima de todo, los dominicanos tratan de preservar su raza y terminar con lo que muchos llaman «la invasión política del haitiano».

El sector agrícola constituye la principal fuente de riqueza de la República Dominicana. Se trata de la clásica agricultura de grandes plantaciones del Caribe. Sus cultivos son fundamentalmente de subsistema, entre los que destacan el café, el cacao, el tabaco, la batata, el arroz y el guineo (plátano); pero es, sin duda, el cultivo de la caña el más representativo, tanto desde el punto de vista agrícola como social, y a él vamos a dedicar nuestro estudio, por las muchas connotaciones sociales que tiene consigo.

El cultivo de la caña fue desarrollado, en un principio, por los refugiados cubanos llegados a Santo Domingo durante la guerra de la I.ª Independencia (1868-1878), aunque existe también la idea de que procede de Canarias. Posteriormente fue desarrollado y potenciado por las inversiones norteamericanas. Actualmente, podemos decir que tanto su introducción como su presencia en la República Dominicana son el resultado del colonialismo

español, por un lado, y del imperialismo norteamericano, por otro. En un principio, la mano de obra empleada en la caña de azúcar se recogía entre la población dominicana: vagabundos de los puertos sureños y cortadores de caoba que se quedaron sin empleo tras la merma de los bosques. También los pequeños agricultores se desplazaban a las plantaciones de caña que se extendían por todo el país. Sin embargo, pronto empezó a demandarse más mano de obra. En primer lugar, como consecuencia del cambio revolucionario que sufrieron las plantaciones de caña con la incorporación del capital y la tecnología norteamericanos; y, en segundo lugar, debido al incremento de las exportaciones azucareras. A ello hay que añadir la propia naturaleza del cultivo, que ya de por sí demanda mano de obra abundante, sobre todo durante el período de la «zafra», momento en que la caña es segada por cuadrillas de trabajadores. ¿Cómo y de dónde se obtiene esta mano de obra? Comienza a preverse, alrededor de 1883, la necesidad de introducir trabajadores extranjeros ante la acuciante necesidad de mano de obra y la insuficiencia nativa para llevar adelante las plantaciones existentes. Al mismo tiempo, se toman medidas rurales que obligan a la gente a emplearse. Comienzan así a reclutarse cuadrillas para el campo, y a descubrirse la apatía del campesino dominicano cuando se trata de trabajar en la caña, lo cual está íntimamente relacionado con la importación de mano de obra haitiana, que además de cortar caña, lo hace a cualquier precio; pero de ello trataremos más tarde.

Ante esta escasez de mano de obra, parece que el gobierno intentó asegurar mano de obra dominicana. Así, en 1913, se celebró en San Pedro de Macoris una reunión en la que se habló de una utilización más amplia de trabajadores dominicanos en las plantaciones de caña de azúcar. Con ello se pretendía que los sueldos pagados por la industria azucarera beneficiaran a los dominicanos y no a los extranjeros, que se llevaban dichos sueldos fuera del país. Para ello se toman medidas que proponen uno o dos pesos por día, según la capacidad física del trabajador, más el pasaje gratis desde cualquier punto de la República Dominicana. Incluso se promulgó una ley que obligaba a los patronos a emplear al menos un 70% de dominicanos en su personal, aunque se seguía concediendo a las grandes compañías permisos para la importación de braceros. Estas medidas dieron cierto resultado, pero la mano de obra seguía siendo insuficiente. Se trató incluso de elevar los sueldos, pero esta opción fue rechazada por los colonos. A partir de entonces, y aplicando la racionalidad empresarial, como suele ocurrir en la agricultura, comienza a sobreponerse el objetivo económico por encima del social, con el fin de maximizar las ganancias: si los dominicanos no quieren trabajar, se aceptan trabajadores de cualquier fuente. Aquí



esta la esencia del problema dominicano y del trasvase de mano de obra haitiana a la República Dominicana.

¿Cuál fue la reacción ante esta situación? Por supuesto, la élite dominicana no tardó en mostrar sus reservas, y todavía hoy persiste en ello. Se aducen motivos raciales, culturales y nacionalistas a la importación de mano de obra extranjera, constituida por haitianos y negros de las Indias Británicas fundamentalmente. En realidad, lo que se teme es una pérdida de la hegemonía mulata de la República Dominicana, para lo cual los trabajadores importados, que eran cada día más numerosos, constituían una amenaza. La élite mulata dominaba la sociedad dominicana y sus instituciones, y no quería perder su poder. Sin embargo, no puede evitarse la entrada masiva de braceros, ya procedentes no sólo de Haití, sino de numerosas islas del Caribe. Las prohibiciones del gobierno, siempre aliado a la élite mulata y cuyos intentos se centraban en preservar la estructura de clases existentes, fueron ignoradas por los colonos.

En 1879, se tiene constancia de una entrada masiva de trabajadores procedentes de las Antillas, parece que por primera vez, con destino a las fábricas de azúcar. Existe incluso un decreto en el que se hacen concesiones a todos los emigrantes que entran en el país bajo contratos rurales. Comienzan así a poblarse de inmigrantes las granjas de zonas como Samaria-Samaní y Puerto Plata. En 1916 entraron en la República Dominicana más de 4.000 indios occidentales británicos (cocolos); la gran mayoría para emplearse en la agricultura, especialmente en la caña. Según datos del Instituto de Estadística de Santo Domingo, por estas fechas, llegan cada año más de 2.000 indios para la zafra azucarera, que tiene lugar entre septiembre y junio. Se trata de trabajadores temporeros, más conocidos como braceros, que trabajan como cortadores de caña y son pagados a destajo. Los propietarios de los ingenios azucareros, mediante maniobras político-económicas, comienzan a obtener de los gobiernos la promulgación de leyes y decretos que autorizan y promueven la entrada de temporeros procedentes de Haití y las Antillas. Al mismo tiempo, la República Dominicana sufría un importante despoblamiento, interesante para nosotros: los trabajadores nacionales emigraban a Panamá para trabajar en el guineo, y a las haciendas azucareras de Cuba, que además de la República Dominicana, constituían un horizonte importante para los trabajadores del Caribe, hasta aproximadamente 1920.

Los habitantes de las Islas Vírgenes constituyen también una fuente de mano de obra significativa para la República Dominicana. En 1905, más de 500 hombres, procedentes de pequeñas islas vírgenes como Anquilla o San Kitts, trabajaron en la caña dominicana durante el período de la zafra, para luego regresar a sus puntos de origen, los cuales se habían quedado

casi despoblados. En la isla de San Kitts, por ejemplo, la población descendió drásticamente entre 1900 y 1910 a causa de la fuerte emigración hacia la zona del Canal, la República Dominicana y Puerto Rico. El motivo es fácil de imaginar: la falta de oportunidades en dichas islas, lo cual viene a corroborar el modelo neoclásico sobre la migración, que entiende que los individuos son seres racionales que se cambian de áreas de pocas oportunidades económicas a zonas donde existen mayores oportunidades. Se tiene constancia, además, de una petición enviada al Rey por los habitantes de estas islas en 1905, en la que se explicaba que «la razón por la que hemos abandonado nuestra tierra nativa y estamos en la República Dominicana, es debido a que las Islas Británicas fracasaron en proporcionarnos empleo y, a pesar de ello, nos gravaban con impuestos desorbitantes... vinimos a este país ya que es adyacente y el pasaje es barato». Anteriormente, en 1899, el Sr. Arneage, del Instituto Real de Gran Bretaña, declaraba que «los súbditos negros y de color de Su Majestad en las Indias Occidentales tienen que escoger entre la muerte por hambre en sus islas nativas, y el sufrimiento y el mal trato en Santo Domingo, donde muchos han buscado empleo».

¿Cuáles han sido y cuáles son actualmente las condiciones materiales de existencia del bracero extranjero (hoy haitiano), en la República Dominicana? Con respecto a los campesinos procedentes de las islas vírgenes, la mayoría de ellos salían sin saber en qué hacienda iban a trabajar. Sus contratos eran firmados en St. Thomas y en determinados casos, consignaban al trabajador a su hacienda en particular. A veces, los contratos ni siquiera eran escritos, por lo que al trabajador, una vez en la hacienda de destino, no le era posible reclamar nada. Básicamente, el contenido de estos contratos era el trabajo temporero y en ellos se especificaba la forma de pago. Así, a los cortadores de caña se les pagaba por tonelada. Por ejemplo, un trabajador medio podía ganar $ 1,25 diario, y un máximo de $ 2, lo cual era un sueldo mucho más alto del que podía ofrecer cualquier isla de la zona de las Vírgenes.

En cuanto a las condiciones de vida, las haciendas normalmente proporcionaban alojamiento. La asistencia médica que garantizaban era muy pobre y, en ningún caso, compensaban por posibles daños sufridos durante el tiempo de duración del contrato. Buenas o malas, tanto los cocolos como los haitianos, no tenían otra opción más que aceptar las condiciones de trabajo citadas. Los dominicanos, por su parte, todavía tenían opción a trabajar en sectores distintos al azucarero.

El gobierno es cada día más consciente de la necesidad de contratar mano de obra extranjera. Ya no hay duda de que restringir la entrada a estos trabajadores podría suponer el paro de la industria azucarera, ya que las plantaciones eran trabajadas casi exclusivamente por braceros de fuera.



Aún así, como consecuencia de las presiones ejercidas por la élite social, el gobierno toleró determinadas prácticas destinadas a restringir la movilidad de la mano de obra extranjera. Así, por ejemplo, se promulgó una ley que establecía la necesidad de un permiso para inmigrar a la República Dominicana. Incluso se sugirió gravar con un impuesto a los trabajadores procedentes de las islas Vírgenes, antes de entrar en la República Dominicana. Estas medidas chocaban con los intereses de los colonos, que veían en peligro la posibilidad de obtener mano de obra barata. De nuevo los intereses económicos prevalecen y el gobierno tiene que ceder, sometido a la presión de la industria azucarera. Al mismo tiempo, el trabajador dominicano comienza a tomar conciencia, aunque sólo por un momento, de que está renunciando voluntariamente al trabajo. Como consecuencia de ello, se muestra hostil hacia el trabajador inmigrante, que se aparece como el agente que reduce su sueldo. Es un período de grandes disturbios en el que llegan a quemarse cosechas y producirse enfrentamientos entre trabajadores. El bracero extranjero, por su parte, toma conciencia de su necesidad y comienza a demandar sueldos más altos, ante el incremento del odio de la población autóctona.

En 1920, el periódico dominicano *El Tiempo* hace referencia a la «inmigración de langostas negras» y la «lluvia de cocolos». Esta situación, que trataba de explicarse como un problema racial por la clase alta dominicana, era mucho más que eso, pues expresaba una situación económica y social concreta. Se utilizó a la clase trabajadora dominicana manipulándola contra los trabajadores importados cuando, en realidad, lo que se pretendía era perpetuar el poder de la élite mulata y preservar el orden social existente. En 1912, ante las protestas de la población, se promulgó una ley que limitaba la inmigración de gente de color, pero la realidad es que esta inmigración aumentó, haciéndose clandestina. Esta hostilidad se ha visto vertida actualmente hacia el haitiano, que es el bracero extranjero por excelencia. A ello hay que unir la conciencia antihaitiana ya existente como consecuencia de la dominación haitiana que sufrió la República Dominicana. Esta situación es, hoy en día, insostenible; late el sentimiento antihaitiano, tratando de afirmar, por otro lado, la tradición mulata. La creencia es que «el pueblo dominicano no debe quedarse de brazos cruzados viendo cómo la población haitiana se desparrama sobre la República Dominicana» (*Listín Diario*, junio 1924). Hay que señalar, además, la diferencia de religión: las prácticas religiosas no católicas de los haitianos las hacen todavía más deplorables a los ojos de los dominicanos.

El problema social que estudiamos es importante, y creo que merece la pena recoger el punto de vista de algunos estudiosos que afirman que este temor a la africanización, por parte de la élite dominicana, escondía el he-

cho de que, a pesar de sus proclamas, la República Dominicana continuaba con patrones culturales que no eran necesariamente hispánicos. El hecho es que los dominicanos se muestran preferentes a una inmigración blanca o hispana procedente del Caribe español, más que inglesa o procedente de Haití.

Atendiendo a ello, en determinados momentos, se dieran más facilidades a la inmigración puertorriqueña, concretamente en 1903 llegó a haber un importante número de trabajadores puertorriqueños trabajando en el azúcar, en la localidad de San Pedro de Macoris. A pesar de ello, la gran mayoría de trabajadores seguían siendo procedentes de Haití, los cuales, llegado un momento determinado, comenzaron a entrar masivamente de forma ilegal, multiplicando los problemas existentes. Según Juan Bosch, actual representante del partido opositor al gobierno de Balaguer, e importante historiador, la industria azucarera de caña, según fue establecida en la República Dominicana, no podía crecer sin causar violencias sobre la vida social y económica del país.

La base sobre la que se ha sustentado desde sus comienzos el trabajador, en un principio esclavo, procedente del exterior, supone una amenaza para la estructura social dominicana. Su permanencia en el país ha llegado a modificar la composición racial, al tener mujeres e hijos dominicanos. Pero, ¿qué ocurre hoy día en la República Dominicana? ¿por qué sigue cortando la caña el bracero haitiano, aun a pesar del enorme desempleo que existe en el país, y siendo como es la industria azucarera la principal fuente de empleo? Se trata simplemente de un problema económico; el empleo de dominicanos resultaría mucho más caro y, por tanto, menos rentable, desde el punto de vista económico, para el país.

Por otra parte, la industria azucarera está sometida al capital extranjero ya que, si bien una parte es capital estatal, el resto se reparte entre la Gulf and Western C° y un consorcio italiano, ambos ajenos a la problemática que supone el empleo del haitiano y las consecuencias sociales que ello tiene en el país. La importancia de la mano de obra haitiana supone, sobre todo y ante todo, una maximización de los beneficios a obtener por la industria azucarera. Entramos con esto en el análisis de las condiciones materiales de existencia del bracero haitiano en la República Dominicana. Al suponer una maximización de los beneficios, el coste de esta mano de obra debe ser mínimo desde el punto de vista del empleador, sea éste el gobierno o los campesinos privados (aunque los presidentes de estas compañías se esfuercen en hacer ver que las condiciones de vida y trato para con los trabajadores en los ejidos privados son mejores que en los estatales, la diferencia es mínima). Lo cual supone un salario que únicamente garantiza la reposición de las energías físicas gastadas durante la jornada de trabajo, sin tener en cuenta las necesidades del trabajador como ser huma-



no. Esto es completamente ajeno al empleador. A ello hay que añadir, para entender el porqué del empleo de haitianos en la caña, el hecho de que las labores del azúcar no requieren ningún tipo de conocimiento especial, y pueden ser desempeñadas por cualquier persona. Con objeto de hacernos una idea del tipo de trabajo que desempeñan los haitianos, resumimos, a continuación, de forma breve, las típicas labores de la caña:

Picador: desempeña la tarea de cortar la caña por el tronco y desprenderse de las hojas, labor que realiza con la mocha. El picador trabaja de sol a sol y, en este tiempo, corta entre 2 y 3 toneladas. Estos trabajadores no suelen hablar español, lo cual resulta rentable para el empleador, ya que el hándicap del lenguaje les impide relacionarse con compañeros dominicanos, haciéndoles difícil una posible sindicación.

Carretero: se dedica a recoger las cañas cortadas y, posteriormente, apiladas en una carreta guiada por bueyes. Al igual que el picador, labora de sol a sol.

Vagonero: recibe del carretero la caña cortada para colocarla en vagones que, posteriormente, serán transportados. También realiza su trabajo de sol a sol.

Sembrador: es quien siembra la semilla. Esta labor la realizan los mismos vagoneros, carreteros y picadores, una vez finalizado su trabajo en la zafra, ya que la siembra se lleva a cabo en períodos muertos.

El resto de las actividades que afectan a la industria de la caña, y para las que hace falta una preparación más alta o, al menos, el uso del español, son desempeñadas por dominicanos; tal es el caso de los pagadores, pesadores y maquinistas.

El trabajo en la plantación es corrupto y de explotación para con los haitianos. En el período de la zafra, por 6 pesos, el picador tiene que cortar una tonelada de caña. Si el que la transporta es dominicano, para que lo haga antes de que la caña se seque, el bracero haitiano tiene que pagarle igualmente; cuando llega al dominicano que la pesa, se queda con la mitad de lo recaudado. Adentrándonos en lo que hemos llamado las condiciones materiales de existencia del bracero haitiano en la República Dominicana, hemos encontrado que, al igual que sucedía a principios de siglo, hoy se sigue negociando con los trabajadores haitianos importados. Actualmente, existe un acuerdo entre los Gobiernos haitiano y dominicano en lo que al movimiento de braceros se refiere. La única diferencia es que hoy ya se negocia con personas libres, no con esclavos.

En los tiempos modernos, el inicio de esta práctica se debe a Clément Barbot, jefe de los *tonton-macoutes,* el primero en encargarse de proveer de braceros haitianos a las plantaciones de caña de la República Dominicana. En 1958, el entonces presidente de la República Dominicana, Rafael

Leónidas Trujillo, firmó un acuerdo con su homólogo haitiano, François «Papá Doc» Duvalier, mediante el cual se neutralizaban los ataques respectivos en las fronteras. Pocos años más tarde, en 1966, ambos países fijaron las condiciones económicas para el reclutamiento de braceros. Esta práctica se ha venido realizando a lo largo de los años y de los gobiernos. Fue suprimida por el presidente haitiano Maniget en 1984, en protesta por las condiciones infrahumanas en que vivían los trabajadores haitianos en la República Dominicana. Esta suspensión duró poco, ya que, en realidad, la exportación de braceros no sólo supone un negocio para la República Dominicana, sino también para Haití. El Gobierno haitiano recibe mucho dinero a cambio de braceros (en 1989, 2.250.000 dólares por 19.000 braceros) y, además, la emigración supone una válvula de escape importante para un pais superpoblado y con unas posibilidades de empleo nulas. Por ello, actualmente, es aún más fuerte el trasvase de mano de obra haitiana a la República Dominicana, ahora de forma ilegal, lo cual resulta mucho más rentable al gobierno dominicano ya que no tiene que pagar por los trabajadores ilegales. Existe un mercado de reventas internas de trabajadores haitianos. Hay, incluso, «coordinadores de ventas», pues se dedican a comprar haitianos y venderlos a intermediarios.

Las condiciones de vida de los braceros ilegales son deplorables. Muchos de ellos son apresados y llevados a trabajar por soldados del gobierno, los cuales recibían, en 1989, 15 pesos dominicanos por cada haitiano que apresaban. Actualmente, después de cada campaña, un trabajador haitiano que vuelve a su país, puede llevarse alrededor de 100$ (USA) ahorrados; la mayoría de ellos, para poder ahorrar esa cantidad, se alimentan exclusivamente de arenques y plátanos. El haitiano es pagado mediante vales, lo cual está prohibido por la legislación laboral. Se trata de una fórmula que viene desde principios de siglo, y que es controlada por el ingenio azucarero. El bracero haitiano sólo puede usar esos vales en el Batey, el espeluznante campamento donde vive durante la zafra. En este lugar carecen de agua y de luz, viven apiñados en chabolas de madera, en una situación verdaderamente mísera. Los bateyes se extienden a lo largo y ancho de la isla y son todos ellos similares. Únicamente puede apreciarse alguna diferencia con los bateyes privados de la Romana, que algún día pertenecieron a la Gulf and Western norteamericana en la práctica. No tienen derecho de asistencia médica alguno, aunque ello figura desde hace tiempo en una de las cláusulas del contrato, pero todos saben que nunca se ha cumplido. También se han ignorado otras muchas cláusulas como la que hace referencia al tiempo de descanso para comer, o la aplicación de la ley de la maternidad a las esposas. Los braceros haitianos son obligados a pagar el seguro social descontándoselo de su salario. Al término de la zafra, los



que vuelven a Haití pierden su condición de afiliados y, a la vuelta, han de comenzar de nuevo. También se les dificulta el derecho a la sindicación. La federación haitiana de sindicatos fue desactivada por el gobierno y sus integrantes deportados.

En las altas esferas relacionadas con la industria azucarera, a todo esto se le quita importancia. Se niega que los haitianos siguen pasando clandestinamente, lo cual es hasta irónico, ya que resulta evidente hasta para el visitante. Basta hablar con el pueblo. Los representantes del Consejo Estatal del Azúcar, el órgano que controla la industria azucarera, justifican el estado del bracero haitiano y echan la culpa a los precios actuales del azúcar en el mercado mundial. Se tapan los ojos ante la discriminación del haitiano y sólo alcanzan a ver lo barata que les resulta la mano de obra.

El problema del haitiano en la República Dominicana es mucho más profundo ya que, una vez terminada la zafra, trata, por todos los medios, de quedarse en la República Dominicana y no regresar a su país. Saben que, si vuelven, lo que les espera es aún más duro. Las condiciones de vida y trabajo del haitiano en su propio país son, si cabe, más míseras. Haití, que en su día fue una de las colonias más ricas del mundo, se ha convertido en lo que Jacques Barros ha llamado un «verdadero laboratorio del subdesarrollo». El medio rural es de extrema pobreza. Las privaciones que sufren los campesinos haitianos han sido objeto de un informe por parte de la UNESCO. Esto explica el porqué de su emigración a la República Dominicana, donde aun malviviendo, tienen la posibilidad de llegar a los 47 años, esperanza de vida de Haití. Como apuntábamos, la gravedad del problema reside, además, en el hecho de que el haitiano, al permanecer en la República Dominicana, ha llegado a constituirse en un colectivo significativo en la estructura social.

Cuando termina la zafra, el objetivo de todo haitiano es buscar trabajo para no tener que regresar a su país. Muchos de ellos se emplean en las plantaciones de café, donde las condiciones no son mucho mejores que en la caña. Algunos llegan incluso a la ciudad, donde trabajan en la construcción. Viven huyendo de la política y con el miedo de sufrir el conocido método del «perejil», en su día aplicado por Trujillo, y que consiste en obligar al haitiano a pronunciar la palabra «perejil». Estos tienen problemas con la «jota» y no son capaces de pronunciarla. Trujillo, en 1937, ordenó el exterminio de 40.000 habitantes por ese motivo. Es la conocida matanza del 2 de Octubre, que el pueblo recuerda bajo el nombre del «corte», porque murieron con la garganta cortada.

El odio hacia los haitianos sigue latente en la sociedad dominicana. La clase baja los rechaza porque, como señalamos anteriormente, supone una amenaza en el ámbito laboral. La clase alta, por su parte, teme perder su



hegemonía. En realidad, se trata de un rechazo a seres considerados distintos por el color de la piel, y quizás ello esconde una negación de los propios orígenes africanos del dominicano. Según el doctor Estévez, el dominicano teme al haitiano porque tiene miedo de encontrarse con el negro que es. Enarbolan su ascendencia española. Parecen olvidar que la antigua Española fue repoblada después de los enfrentamientos con los españoles, con esclavos negros africanos. Desde muy antiguo se ha construido un mito que ha cristalizado en un fuerte sentimiento antihaitiano y en un problema social importante y continuamente vivo en ambos países. Ante este panorama, han nacido, tanto en la República Dominicana como en Haití, organizaciones que denuncian constantemente la situación que se vive. Se pide ayuda a los organismos internacionales, con la esperanza de que, en un futuro, no demasiado lejano, las cosas comiencen a cambiar.

Marta Ruiz





La generación del 70

I. Las siete vidas del final

En nuestra revisión de la poesía española de los últimos años, vamos a considerar en las páginas que siguen a la promoción de poetas que se ha consolidado más recientemente. Los autores conocidos con el apelativo de *novísimos,* nacidos entre el final de los años treinta y el principio de los cincuenta, componen un plantel abigarrado y ruidoso que afianzó su presencia en los años setenta y que hoy actúa como si ya constituyera la última generación de inamovibles. Más allá, los grupos, las generaciones e incluso las individualidades irreconciliables forman ya parte de la historia, quieran o no —queramos o no—; más acá, los jóvenes poetas se dejan influir por las pautas novísimas o se oponen a ellas de una manera dispersa y todavía poco efectiva desde el punto de vista del equilibrio de fuerzas: la generación de los años setenta —como con más amplitud se puede considerar a los novísimos— forma ya el último eslabón de esa cadena irregular y quebradiza que constituye el conjunto «poesía española».

Sobre los novísimos se ha teorizado ya lo suficiente como para que el lector atento, a la hora de proponerle reflexionar sobre ellos, pueda predisponer unas cuantas ideas adquiridas, además de las que él se haya formado a través de su lectura. Los mismos poetas del grupo han escrito ya mucho sobre sí mismos; quizá sea la promoción poética contemporánea que más se ha mirado en el espejo. Alguno de ellos suele empezar más de una frase con un «nosotros, los novísimos» que suena a fórmula mayestática adquirida tras costosas sesiones de iniciación. Pertenecer o no a alguno de los apartados novísimos ha sido y sigue siendo el objetivo de bastantes poetas incluidos en las nóminas habituales. Si en grupos anteriores la pertenencia al conjunto imprimía algún carácter para alguien —más desde el punto de vista de los comentaristas que desde el de los poetas—, en el caso del grupo recién modelado ese mecanismo ha sido llevado a extremos de ver-

dadera competitividad: ser considerado novísimo es el máximo a que han aspirado muchos de los poetas de esta generación.

Por supuesto, nadie habla de ellos como si de un grupo compacto se tratase, pero casi siempre se trazan entre unos y otros subgrupos suficientes líneas de conexión como para que nadie se sienta demasiado alejado de nadie. Sin embargo, en mi opinión —ya anunciada en artículos anteriores de esta misma serie—, la fronda de nombres que se barajan normalmente bajo la denominación acuñada por Castellet debe ser clasificada en dos grandes apartados que son, no sólo distintos, sino divergentes y hasta antagónicos desde el punto de vista estético. En alguna ocasión se ha señalado que hacia la mitad de los años setenta —aproximadamente al comienzo de la época que aquí estamos considerando— se puede detectar un cambio de orientación en el conjunto del grupo. Yo creo que, en realidad, lo que se produjo fue un relevo: unos poetas, agotados, desinteresados por su clasificación generacional o simplemente reconvertidos, pero sin perder notoriedad, dieron paso a otros que, ostentando la misma denominación, aportaban una obra de fundamentos teóricos y prácticos completamente opuestos a los que habían hecho avanzar la primera oleada de novísimos.

Hay en esta generación poetas que escriben impulsados por la profunda renovación formal que aireó el panorama cultural español de los años sesenta —no sólo en lo que se refiere a la poesía y, por supuesto, con protagonistas de todas las generaciones coetáneas—, y hay otros que se oponen a ese «más difícil todavía» y prefieren volver, por caminos diversos, a la serenidad preceptiva y temática. No son dos vertientes de un mismo manantial, como se quiere hacer creer, sino dos formas de discurrir absolutamente opuestas. Ni unos ni otros fueron verdaderos rupturistas: los segundos renunciaban expresamente a ello, y los primeros prolongaban una serie de corrientes renovadoras que, contra viento y marea, se habían abierto camino en los decenios anteriores. Ángel Crespo lo ha señalado certeramente: «Lo que sucedió el año 1970 con la aparición de *Nueve novísimos poetas españoles* tiene, en realidad, una doble lectura, la de quienes lo interpretaron como una ruptura, por haber marginado en sus hábitos de lectura a los poetas no realistas, y la de quienes, por conocerlos y leerlos, lo interpretaron como propiciador de un feliz rescate de las tendencias que, independientemente de las modas literarias, venían desarrollándose en España a partir de 1939»[1]. En la antología que cita Crespo, la que más ha dado que hablar, figuraban, sobre todo, poetas cuya obra era consecuencia de aquellas tendencias y fruto del borbotón imaginativo que, en el decenio más utópico de esta segunda mitad del siglo, hacía pensar, con Dylan, que los tiempos estaban cambiando. Fuera de la nómina castelletiana quedaron —a veces por razones tan menesterosas como que alguien «cayera mal»

[1] *Prólogo a César Antonio Molina,* Las ruinas del mundo, *Ed. Anthropos, Barcelona, 1991, págs. 10-11.*



a alguno de los consejeros del antólogo— nombres como Antonio Carvajal, José Miguel Ullán o Agustín Delgado, también representantes —cada uno a su modo— de aquel impulso culminador, más que renovador, de una época.

La obra de aquellos poetas no se explica sin la apertura relativa de las fronteras interiores —periódicos nuevos, revistas, líneas editoriales, etc.—, sin la irrupción de la nueva narrativa latinoamericana y europea (además de la renovacion de la autóctona: *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, es de 1962; *Volverás a Región*, de Juan Benet, se publicó en 1967), sin la tímida pero creciente receptividad de la universidad española a las teorías estéticas del momento. En aquellos años se inició la transición cultural española: el socialrealismo fue destronado por sus propios defensores de apenas unos años antes (el caso de Castellet es paradigmático). Y, en poesía, la generación anterior a la que aquí nos ocupa había ya despegado de supuestas —casi siempre, sólo supuestas o apenas transitorias— adscripciones a la ya rancia poesía social. Ya mediado el decenio, se publicaron libros insólitos como *Amor peninsular* (1965), de José Miguel Ullán, *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán, *Teatro de operaciones* (1967), de Antonio Martínez Sarrión, *Nueve rayas de tiza* (1967), de Agustín Delgado, *Cepo para nutrias* (1968), de Félix de Azúa, *Blanco spirituals* (1968), de Félix Grande, y *Tigres en el jardín* (1968), de Antonio Carvajal; no sólo *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer, y *Dibujo de la muerte* (1966), de Guillermo Carnero, como el lector de manuales podría pensar.

Pero, de igual modo, la mayoría de estos nuevos autores apareció con un gesto de haber llegado al límite, con la expresión desencantada de quien habla empujado por una corriente ilusa —la de aquel decenio, la de aquella utopía—, con la certeza de que el final expresivo acechaba a cada paso. En ellos, la inutilidad de la palabra poética se manifiesta combatiéndose a sí misma, es decir: la palabra muere matando su propia muerte, y por eso sobrevive en la lectura. El acabamiento no desemboca, pues, en decadentismo, a veces ni siquiera en escepticismo, sino en propuesta de manifestación arriesgada. De ahí que para la mayoría de estos poetas, el tema de la poesía en sí misma sea de una recurrencia casi obsesiva (con las obligadas incursiones en las teorías críticas del momento y las referencias, no sólo filiales, sino también contradictorias, a los poetas que más reflexión —en sus ensayos o en sus versos— han aportado a nuestro siglo: Ezra Pound, T. S. Eliot, Wallace Stevens).

La segunda oleada de novísimos, sin embargo, se enfrenta a esa conciencia agónica —culminadora, en muchos aspectos, de un siglo de indagación poética—, certifica con su actitud que ese final le está bien empleado y nos ofrece, como remedio para los «males» que tales extremos nos acarreaban, la vuelta al romanticismo más llano, a un engolado parnasianismo

o, en el mejor de los casos, a un discreto academicismo entre intimista y escéptico que se alimenta de redundancia y redunda en pulcritudes superficiales.

En mi opinión, la imagen «novísima» que ha prevalecido, y que el lector no especializado ha podido forjarse de esta segunda generación, procede, sobre todo de esa segunda avanzadilla de poesía de los años 70. Más aún: la influencia que esta generación ha ejercido y sigue ejerciendo sobre los poetas jóvenes proviene mayoritariamente de esa segunda oleada, de manera que en los años ochenta se ha generalizado entre los autores de libros primerizos una estética amanerada y manierista que, cabalgando casi siempre sobre ritmos clásicos, ha colmado colecciones enteras, revistas, premios, manuales y congresos. El lector, que se había demorado leyendo la peor poesía social cuando los poetas más activos la tenían ya olvidada, y que de pronto se vio abocado a una serie de libros de difícil lectura, precisamente en aquel revuelo de los años sesenta, volvió a encontrar poesía autocomplacida y complaciente: de la comodidad social pasó a la comodidad decadente y académica. El equilibrio se recompuso en beneficio, otra vez, de la escritura evidente y de la lectura primaria. Las nuevas obras de interés para el lector no acomodaticio siguieron siendo bien consideradas sólo si sus autores habían adquirido ya el rango de miembros de esta generación —gracias, casi siempre, al prologuista de alguna antología bien promocionada o a algún raro estudio crítico— o si se habían «convertido» a la segunda promoción novísima, pero fueron ignoradas si no habían cumplido esas condiciones. Sólo así se explica que prácticamente ningún crítico recuerde de aquel decenio —si no es en un mero recorrido bibliográfico— libros como *Espíritu áspero* (1975), de Agustín Delgado, *Monstruorum artifex* (1977), de Antonio López Luna, *Descartes mentía* (1977), de José Antonio Gabriel y Galán o *Cantata Soleá* (1979), de Ramón Buenaventura, mientras se consideran capitales otros títulos como *Sepulcro en Tarquinia* (1975), de Antonio Colinas, o *Hymnica* (1979), de Luis Antonio de Villena.

Esas dos corrientes líricas de los años setenta, antagónicas, como intento demostrar aquí, han experimentado en los últimos años cierta aproximación, gracias a que algunos novísimos de primera hora han renunciado a la tensión insoluble del tipo de poesía que habían practicado, para relajar su estilo de manera acorde con los postulados conformistas de la segunda promoción.

Veamos desde más cerca uno y otro de los subgrupos novísimos que hemos señalado, en alguno de sus ejemplos más significativos. En el presente artículo nos dedicaremos a algunos de los componentes de la primera promoción, y dedicaremos a la segunda nuestra próxima entrega.

La obra poética de Guillermo Carnero ha proporcionado buena parte de los tópicos acuñados para referirse al grupo de poetas que estamos comen-



tando: léxico lujoso, reflexión escéptica sobre la propia poesía, culturalismo, etc. Sin embargo, tras releer los libros de Carnero, lo cierto es que esas etiquetas podrían ser acompañadas por otras tan relevantes o más en la lectura: autocrítica, empleo de un prosaísmo contundente, ironía, teorización al límite de sus posibilidades. ¿Por qué aquellos rasgos han sido más celebrados que estos otros? ¿En función de qué criterios son más representativos de la obra de Carnero? En mi opinión, la respuesta está en que unos rasgos corresponden al acervo estilístico de la segunda promoción novísima, y otros no. La suntuosidad léxica se circunscribe casi exclusivamente a *Dibujo de la muerte*, libro primerizo donde la desorientación estética queda bien disimulada bajo el borbotón de imágenes de un poeta dotado y sin complejos. Pero ya en el libro siguiente, *El sueño de Escipión* (1971), se aprecian claros signos de autocrítica y se alude a *Dibujo...* de manera distanciada y hasta irónica: así ocurre en el poema «Jardín inglés», que abre el libro, o más adelante en la alusión al «dibujo de la muerte», y por supuesto en la reiterada descripción del poema como puro artificio, incluso como hipótesis:

> Poema es una hipótesis sobre el amor escrito
> por el mismo poema[2].

Ha desaparecido, junto con el léxico exquisito, la farragosidad adjetivadora de *Dibujo...*, que no reaparece en todo el volumen recopilador de 1979, pero también se han esfumado algunos rasgos formales que anclaban aquel primer poemario en la estética vacilante y atrevida de los años sesenta:

> De mar a mar, recuerdo, he galopado, una
> y otra vez, levantado bastiones y murallas,
> he galopado, quiero vivir, he galopado
> para dejar atrás ese bosque de muros[3].

Esa fragmentación de la frase en planos superpuestos aparece también en el primer libro de Gimferrer, pero nos remite sobre todo a la obra lírica de Manuel Vázquez Montalbán. Carnero abandonará ese procedimiento, al igual que las tiradas de imágenes brillantes, para dedicarse por entero a la frase amplia y discursiva, provista de léxico certero y flexible, nada ornamental. Tan amplia y zigzagueante es la frase-tipo de Carnero que por momentos nos despierta los mismos reflejos lectores que aquella fragmentación, precisamente por las dispares y casi inabordables ramificaciones de cada período.

En cuanto al llamado culturalismo, creo que sólo puede tomarse en serio cuando se concreta en un motivo histórico, literario o artístico, tratado por el poeta para simular distanciamiento de sí mismo, es decir, para servirse de él como correlato objetivo. El artilugio es tan viejo como el roman-

[2] *Guillermo Carnero,* Ensayo de una teoría de la visión, *Ed. Hiperión, Madrid, 1979, pág. 152.*

[3] Op. cit., *pág. 80.*



ticismo, y si se quiere seguir hablando de él como procedimiento más propio de nuestros días, recordemos que, antes de ser adoptado por los novísimos —y sobre todo antes de ser acuñado por los comentaristas como propio de los novísimos— había sido practicado por Gil de Biedma, Valente y otros poetas de la promoción anterior. Ningún crítico sensato puede afirmar que los novísimos son poetas más cultos que otros. Resulta obvio, pero quizá sea conveniente recordarlo: una obra poética puede exhibir más o menos el necesario ingrediente de cultura personal del autor, pero eso no garantiza en modo alguno su excelencia artística.

Quizá, más que de culturalismo, o de abuso de referencias cultas, habría que hablar sencillamente de erudición. Algunos poetas novísimos gustan de exhibir cierta dosis de erudición, y así corren el riesgo de caer, y caen con frecuencia, en la pedantería. Carnero es lo suficientemente *cultivado* para no cometer un error tan primario. En él, como en todo poeta consciente del terreno minado que pisa, la inteligencia está convenientemente envenenada de ironía.

Tanto *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), como *El azar objetivo* (1975) o *Ensayo de una teoría de la visión* (1979) se ocupan expresamente del sentido del poema, de cómo opera la palabra ante el vacío que deja el pasado y ante los restos de todos los naufragios personales, es decir, de cómo la palabra tiende a erigirse en el único resultado de la existencia: «esa evidencia de realidad que sólo en el lenguaje existe»[4]. Véase el poema «Puisque réalisme il y a»:

> en el mutuo contacto
> experiencia y palabra cobran vida,
> no existen de por sí, sino una en otra[5].

A cada paso nos encontramos con una poesía que muestra su congénita desconfianza en sí misma. La palabra no tiene más realidad que su enunciación, el destello producido por su aparición en la conciencia del poeta y por su exploración de la conciencia del lector:

> El origen de la creación es miserable:
> un olor de alquitrán o de tierra mojada,
> el gotear de la lluvia en un alero,
> el perfume de siempre en un cuello distinto
> o un gesto de estupor en el cuarto de baño.
> Recoger al azar
> la esquirla imaginaria de un gran rompecabezas
> pisoteado, y darle veracidad escénica.
> Conferirle de nuevo su realidad[6].

Pero, a la vez, esa tarea ilusoria es lo único que le queda al poeta: «ya no es tiempo de discurrir con la nariz contra el cristal / sino penetrar hacia

[4] Op. cit., *pág. 173.*
[5] Op. cit., *pág. 177.*
[6] Op. cit., *pág. 199.*



dentro, y saber»[7]. ¿Que el azar es «el único barquero»? Sí, pero el poema tiene un poder indudable en esa construcción imaginaria: «no de la emoción al poema / sino al contrario»[8], lo que, como veremos, se opone frontalmente a uno de los postulados estéticos de la segunda oleada de novísimos, para quienes el poema procede de la emoción y tiene como misión emocionar. A propósito de la emoción también reflexiona Carnero en el epílogo de *Variaciones...*: «Considera el posible objeto del poema: lo intratable / por otras formas de saber, un lenguaje llamado / a la función de emocionar...», pero que «nos convenza de que sí existe algo tras él: menciona, crea». No es la poesía de Carnero muy aconsejable para quien busque emociones fáciles; conmociones, sí, pero ni obnubiladas ni inocentes:

> Producir un discurso
> ya no es signo de vida, es la prueba mejor
> de su terminación.
> En el vacío
> no se engendra discurso,
> pero sí en la conciencia del vacío.

En esos versos, que cierran el conjunto de la poesía de Carnero publicada en 1979, se abandona al lector ante un panorama desolado pero no mudo. Se diría que el poeta aboga por una poesía en situación límite. Aquel mismo año, en la antología *Joven poesía española*, declaraba: «Haciendo un símil con la evolución de uno de los más grandes poetas de este siglo, Tristan Tzara, ha pasado la época negadora de los manifiestos Dadá; ha llegado el momento de escribir *L'homme approximatif*. Las condiciones sociales y políticas no parecen en principio desfavorables para que ese salto pueda darse. El tiempo lo dirá»[9]. Se diría que Carnero habla de una tarea reservada a otros. Dadas sus probadas dotes y teniendo en cuenta esos presupuestos teóricos, podríamos pensar que pocos como él estaban entonces capacitados para llevar a cabo un trabajo de creación poética tan ambicioso; sobre todo, si tenemos en cuenta que sus últimos poemas parecían ajustar las cuentas consigo mismos, dejaban bien claras tanto la imposibilidad de reflejar la experiencia como la inacabable supervivencia de la poesía, y, en suma, preparaban el terreno —lo dejaban en blanco y arrasado: tierra baldía— para edificar aquella aventura. El prolongado silencio del poeta no tenía por qué hacernos pensar que eludía aquella llamada propia; el lector esperaba de él un silencio total —tras una obra como la que Carnero cerró en 1979, el silencio del autor no es incapacidad sino resonancia— o una nueva obra que fuera consecuencia de aquellas aspiraciones.

Sin embargo, con *Divisibilidad indefinida* (1989), aquel silencio se interrumpió de manera confusa. En esta nueva serie de «variaciones y figuras» —cinco poemas reflexivos y cinco series de dos sonetos figurativos— Car-

[7] Op. cit., *pág. 179.*

[8] Op. cit., *pág. 204.*

[9] *Concepción G. Moral y Rosa M.ª Pereda,* Joven poesía española, *Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pág. 300.*



nero retoma su obra más atrás de donde la dejó, muy cerca de *Dibujo de la muerte,* hacia el que todavía se dirige el autor, como si no hubiera conseguido aún librarse de él: «Hace muy pocos años yo decía / palabras refulgentes como piedras preciosas»[10]. Menos hábiles que los de aquel libro primero son los endecasílabos de éste, bien construidos pero excesivamente atentos a la redondez, faltos de flexibilidad, forzados incluso a albergar adjetivos e imágenes enteras sólo justificables por los imperativos de la horma sonetística (el soneto, aparte de ser «pieza obligada» para poetas en edad de merecer, parece estar sirviendo de flotador en la reciente estética errabunda: también Gimferrer ha publicado «su» libro de sonetos, *La llum).* El recurso de alterar con un pie quebrado el segundo cuarteto —momento en que el mejor soneto resulta aburrido— da cuenta de la habilidad de Carnero, pero la morosa estructura renacentista, practicada además muy al renacentista modo, gana el pulso al poeta, que parece resignado no al silencio sino al «lenguaje hueco y luminoso»[11]. En el último poema del libro leemos versos dignos del más enfático poeta de la segunda oleada novísima:

> Ondulante el cabello como curso de agua
> que perezoso se bifurca y pierde
> por el redondo cauce que muere en la cadera[12].

Divisibilidad indefinida es, en mi opinión, síntoma de aquella confluencia que se está produciendo, en los últimos años, entre las dos corrientes de poetas de los setenta: la que más exigencia parecía plantearse a sí misma se ha aproximado a la más redundante. Hay excepciones, por supuesto, pero el fenómeno está bastante extendido y, como vimos en artículos anteriores, alcanza incluso a poetas de generaciones precedentes. Por supuesto, no hay por qué pensar que esa confluencia sea irreversible; menos aún, en el caso de un poeta como Carnero, quien, precisamente por haberse arriesgado a publicar de nuevo, merece la expectativa del lector.

Leopoldo María Panero es una excepción permanente. Su obra contradice no pocos de los rasgos comunes señalados para la generación de los setenta. Panero no se ha dedicado nunca a engarzar palabras supuestamente brillantes en tiradas de endecasílabos heroicos, ni ha escrito un solo verso que pueda calificarse de esteticista. La tan aireada superación de las vanguardias, que ha sido esgrimida como banderín de enganche por los novísimos de la segunda hora, no encaja en absoluto con la obra de este poeta, directamente conectada con alguno de los rasgos vanguardistas más fértiles. Y en cuanto al rasgo común que aquí estamos subrayando, la conciencia de agotamiento de la expresión poética, tiene en Panero un cultivador

[10] *Guillermo Carnero,* Divisibilidad indefinida, *Ed. Renacimiento, Sevilla, pág. 13.*
[11] Op. cit., *pág. 30.*
[12] Op. cit., *pág. 45.*





de primer orden que, digámoslo ya, se enfrenta deliberadamente a quienes identifican esa situación límite con decadencia alguna.

En la antología de Castellet, Panero declaraba: «Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN». El libro que publicó aquel año, 1970, *Así se fundó Carnaby Street*, siendo como era el primero del autor, se sitúa ya frente a aquella palabra, o, más exactamente, *en* ella. Tres años después publicó *Teoría*, y desde entonces podemos decir que cada página de la obra de Panero es una síntesis de todo el conjunto:

> Hay que conquistar la desesperación
> más intransigente
> para llegar a las formas más duras y vacías
> para construir nuestro castillo[13].

El espacio expresivo donde actúa el poeta está poblado de todos los horrores posibles y constituye un campo de batalla en el que la derrota es segura —«señor de tu derrota«[14]— y donde quien habla no olvida nunca el asedio de la nada —«la nada que vigila / sólo vigilar sabe»[15]—. Pero en ese recinto irrespirable, la palabra de Panero se abre camino como si ése fuera el único ambiente propicio para manifestarse. Es decir: esta poesía abocada a su final, con síntomas agónicos permanentes, crea su propio campo de cultivo en ese callejón sin salida, y ahí se desarrolla con una frondosidad incansable, nada relajante para los ojos del observador, desde luego, pero donde puede encontrar el paisaje más elaboradamente bello quien observe con los instrumentos perceptivos adecuados.

Habitualmente se habla de Panero como del «marginal», del «surrealista», algo así como si en él se hubiese encontrado la válvula de escape por donde dejar salir la presión de buenas maneras en que parecería concentrarse la estética de los años setenta y su heredera del decenio siguiente. Según esa estrategia, a Panero se le podrían perdonar sus salidas de tono por aquello de que su equilibrio mental estaba en duda —y, evidentemente, porque figuraba en el evangelio de Castellet—. Pero Panero, a juzgar por sus continuas entregas de poesía, escribe completamente despreocupado del destino que pueda tener el grupo a que se le asigna. Su pretensión, a todas luces excesiva pero legítima (y muy cuerda), es entenderse directamente con el lector: «El referente poético por excelencia es la imaginación del lector: jugar con ella como el cazador con las fieras, aturdirla, chocarla, perseguirla, cautivarla»[16].

El lector sabe que no puede acercarse a las páginas de Panero con una predisposición convencional. Sus registros perceptivos, que necesariamente deben ser muy variados —cómo, si no, se puede ser lector de poesía contemporánea—, tienen que predisponerse para asimilar claroscuros muy violentos y para establecer instantáneamente relaciones semánticas bastan-

[13] *Leopoldo María Panero,* Poesía (1970-1985), *Col. Visor, Madrid, 1986, pág. 74.*

[14] Op. cit., *pág. 75.*

[15] Op. cit., *pág. 76.*

[16] *Leopoldo María Panero,* El último hombre, *Ed. Libertarias, Madrid, 1984, pág. 9 (Prólogo no recogido en* Poesía, 1970-1985*).*

te complejas. Frente al registro casi único en que un poeta suele escribir, el lector es capaz de una traslación estética ágil y gozosa —repito: si no se trata de un profano impenitente—, y por difícil que parezca a primera vista una poesía, la lectura resulta siempre atractiva, a condición de que los resortes decodificadores estén dispuestos a la flexibilidad y a la sugerencia tácita de todas las lecturas anteriores. Panero plantea una lectura sin asideros simbólicos definidos, o, como mucho, ofrece para agarrarse clavos ardiendo; lo mejor para acercarse a su poesía es desprenderse de prejuicios interpretativos y «entregarse» al transcurso accidentado pero no arbitrario de la palabra. En esa entrega, la «fiera» lleva las de ganar porque su papel puede ser interrumpido en cualquier momento, incluso retomado con nuevas energías, mientras que el supuesto «cazador» que quería cautivarla es el único que nunca sale de la jaula. Retomar la lectura es imprescindible, como en cualquier otra poesía que se precie y que apreciemos: reemprender un camino que siempre lleva más lejos.

Por otra parte, el surrealismo de Panero es muy discutible. Si en sus versos hay dispersión —a veces excesiva: véase el poema «Llévate la tiniebla guiadora»[17] de *Teoría*—, también es cierto que la asociación de imágenes y de motivos oníricos, por azarosa que resulte, nunca es caprichosa. El procedimiento más frecuente de búsqueda de significados consiste en hacer confluir haces expresivos sobre un mismo objeto para intentar delimitarlo, acorralarlo y conseguirlo —cazarlo, sí—; el hecho de que esos haces se superpongan o se contradigan, dialoguen entre sí o se cuestionen unos a otros, de manera que la frase titubee y vuelva sobre sí misma para perfilarse y afirmarse, nos muestra la voluntad permanente, *consciente*, de penetrar en aquel objeto, de no dejarlo huir inexpresado. Y esos procedimientos nos recuerdan más el empeño expresionista por situarse al principio de toda dicción, en ese estado puro despiadado e inalcanzable, que la versatilidad retórica del surrealismo.

Panero es un poeta cuyo filón lírico parece tener una calidad de primer orden y que, sin embargo, elabora el material extraído sin preocuparse del acabado o de la presentación. De ahí que a veces la lectura choque con una excesiva fragmentación; ni siquiera una atenta referencia al contexto del poema puede hacernos fijar medias frases o excesos desorientadores. El lector, nos parece, debe renunciar precisamente a «fijar», es decir, a que todo lo leído encaje coherentemente; la coherencia del conjunto, muchas veces, es enemiga de una cabal apreciación. Y en Panero es necesario «que el verso / se lea formando... y no formando / parte del poema —nada es / si no es por sí solo»[18]. Pero incluso en los poemas más dispersos, menos discernibles, encontramos un destello que justifica el merodeo por el que el poeta ha llegado a su objeto, quizá por derroteros demasiado oscuros,

[17] Op. cit., *pág. 105.*
[18] Op. cit., *pág. 137.*



pero siempre delatores de la excelencia de aquel filón: véase el poema «Un cadáver chante»[19], desolador como tantos otros de Panero pero, además, irresoluto, casi imposibilitado de discurrir —más que agónico: funerario—, cuyos versos finales —«Mi suicidio es esto: / seguir viviendo»—, arrojan sobre todo el texto una pátina, no digamos de luz, pero sí de sombra reveladora.

Los rasgos que estamos comentando, a propósito de la asunción del acabamiento expresivo como fuente de la propia expresividad, recuerdan la actitud estética de Carnero, aunque se diferencian de ella en la falta tanto de fraseo teórico —Panero, si teoriza, lo hace crispadamente— como de ironía —el personaje que habla en los versos de Panero no necesita distanciarse de sí mismo: le basta la conciencia, ni siquiera sarcástica, de su propia nada, de que sobrevive «hablando para poder existir»[20]—. Pero nada de cuanto apreciamos en su obra puede remitirnos a los novísimos que ascendieron al rango de tales en la segunda mitad de los años setenta, los que hemos señalado como la segunda oleada de esta generación. A ellos parecen estar dedicadas algunas declaraciones de Panero: «Algo que no sabe decididamente el poeta inspirado es que trovar es difícil, que la buena poesía no viene del cielo, ni espera nada de la juventud o del deseo»[21]. Los «poetas inspirados» son, sin lugar a dudas, los que por aquellos años volvían a practicar el idealismo neoacademicista o entronizaban a la juventud seudopagana en versos de énfasis banal. Dicho «en lenguaje poético»:

> cortar
> la lengua del que diga más
> de lo que urge, del que hable
> por hablar y no se haya
> previamente quemado la lengua, con la antorcha[22].

La radicalidad de Panero —que ha hecho incursiones en la teoría psiquiátrica y política— adopta una actitud decidida contra la decadencia estética e ideológica y deja bien claro que, como la escritura no es inocente, la lectura tampoco puede serlo.

Entre el extremo de Guillermo Carnero, que en su último libro tiende a mimetizarse con los novísimos de segunda hora, y el de Leopoldo María Panero, que no parece estar dispuesto a hacer concesiones, podemos situar la obra de los primeros novísimos.

Pere Gimferrer escribió en castellano tres libros que cuentan entre los fundacionales de esta generación; el último, *Extraña fruta*, fue acabado en 1969, y desde entonces su autor escribe en catalán y se considera a sí mismo un poeta catalán. Su decisión, respetable si las hay, no ha afectado a quienes elaboran antologías, nóminas o recuentos de este grupo de poetas, en el que siguen incluyéndolo no sólo con sus poemas de los años sesenta sino también con traducciones de su obra posterior. Sorprende que

19 Op. cit., *pág. 166.*
20 Op. cit., *pág. 186.*
21 *Prólogo citado a* El último hombre, *pág. 10.*
22 Poesía, 1970-1985, *pág. 143.*



ese fenómeno se produzca sólo con Gimferrer y no con otros poetas catalanes.

A juzgar por esas traducciones, Gimferrer ha dejado de emplearse tan a fondo como en *Miralls, espai, aparicions*, conjunto de su obra escrita en catalán hasta 1981. Tanto en *El vendaval* (1988) como en *La llum* (1991) nos habla un poeta experto pero no necesitado de expresión, alguien que cree haber hecho ya méritos suficientes y ahora se permite dedicarse a ejercicios de mantenimiento. No se puede decir que el último Gimferrer no ofrezca calidad, si entendemos por calidad la técnica bien temperada y el cuidado de que los temas suenen «como deben». Lo que no ofrece es apuesta alguna; tras los riesgos y la ambición discursiva de los libros anteriores, hay que considerar a Gimferrer como uno de los novísimos de primera hora que se ha aproximado más a los de la segunda.

En José María Álvarez ese acercamiento, detectable en sus versos, ha ido acompañado por una exposición de imagen personal que resulta muy necesaria para los novísimos decadentes: «la literatura es un destino. No es un trabajo. Se puede llegar a ser ingeniero o no serlo, u otra actividad cualquiera, pero no se puede ser poeta o no serlo. Se es o no se es. Y se es de nacimiento, se escriba o no se escriba jamás»[23]. El poeta que no escribe jamás suele ser el que más actúa como poeta, de igual modo que el poeta muy dado a representar su papel llega, si no a no escribir, sí a hacerlo de la manera más acorde con aquella actuación. La obra, para el poeta que-no-puede-no-serlo, pasa a segundo plano, mientras la imagen del poeta irremediable absorbe toda energía creativa. Ya veremos en nuestro próximo artículo cómo, para algún destacado representante de la segunda oleada novísima, lo importante es ese *ser* —más aparencial que sustantivo—, y no la obra. Una obra que empezó mostrando tanto interés como la de José María Álvarez se ha estancado en obviedades supuestamente elitistas y en eruditos languidecimientos.

También la obra de Antonio Carvajal se inició con un vigor fuera de serie. Sin embargo, sus últimos libros parecen haber renunciado al barroco tumultuoso de aquellos comienzos para remansarse en un manierismo discreto:

> Por rozar con mis labios
> la piel de tus mejillas,
> por sentir el calor de tus dos manos
> recogiendo las mías,
> vale la pena soportar las penas,
> esperar otro día,
> y al cielo dar las gracias, sólo
> porque estás en mi vida[24].

El buen hacer de Carvajal y su conocimiento de los secretos del arte de la palabra no le dejan caer totalmente en las efusiones insustanciales de los novísimos de la segunda hornada. Pero el hecho de que sean sus

[23] *Entrevista en* Quervo, *Valencia, 1984, pág. 12.*

[24] Rimas de Santafé (segunda serie), *Ed. Hiperión, Madrid, 1990, poema VII.*



últimos libros precisamente los que han obtenido el reconocimiento general de la crítica, demuestra, en mi opinión, que la segunda promoción de novísimos, con su rebajamiento de exigencia estética, ha fijado las pautas que *deben* aplicarse para la aceptación o el rechazo de una obra.

Otros poetas se han enfrentado a aquella amenaza de agotamiento expresivo de manera menos elusiva, asumiendo algún tipo de cambio en su obra pero sin deslizarse hacia posturas acomodaticias. En el caso de Antonio Martínez Sarrión, el cambio de rumbo se atisbaba ya en el último poemario incluido en *El centro inaccesible* (1981), precisamente en el que llevaba ese título, pero se aprecia sobre todo a partir de *Horizonte desde la rada* (1983). El final amenaza pero no vence —véase el poema «Últimos pájaros urbanos», de *El centro...*[25]—. El poeta no se declara vencedor tampoco, pero consigue domesticar la amenaza del fin hasta firmar con ella un pacto de agresión sopesada, sin desbordamientos y a largo plazo. Es un cambio de estrategia, pero no de lucha. Así, tanto *Horizonte...* como *De acedía* (1986) o *Ejercicio sobre Rilke* (1988) muestran que el autor no se ha «retirado», sino que más bien se ha atrincherado para poder disparar mejor, quizá no con tanta ambición como en entregas pasadas, pero sí con las mismas «malas», es decir, creativas intenciones.

Jenaro Talens describe un giro similar, que él mismo explicita en el posfacio de *Tábula rasa* (1985), libro que inicia su, por llamarla de alguna forma, segunda etapa: «Movido por la necesidad biológica de expulsar quién sabe qué fantasmas sin cuerpo, [estos] poemas parecen abocados a vender la ficción de una verdad que no es sino la otra cara del desconcierto»[26]. En mi opinión, no se trata de que Talens haya abandonado el empeño de sus libros anteriores, ese sondeo lírico donde confluyen la pasión repleta de ideas y el hervidero teórico más apasionado. Como él dice, a propósito de su etapa inmediatamente anterior, *«asumida la imposibilidad del silencio,* quedaba, cuando menos, la voluntad de romper los espejos, *acabando de una vez con ese juego solitario que consiste en ocultarse sin vacilaciones, bajo formas de desnudez* ("vuelto palabras claras y precisas") en un dispositivo falsamente confesional». Subrayo las expresiones del mismo posfacio que marcan la actitud claramente opuesta a la de los ascendentes poetas de la decadencia: el agotamiento de la palabra no puede resolverse en «la falsa transparencia de la expresión directa»[27], es decir, en el refugio engañoso de la sensibilidad triunfante, ni siquiera en el de la experiencia acríticamente interpretada.

Más extremada parece ser la actitud de Félix de Azúa, que hizo pública su decisión de no escribir versos casi a la vez que escribía los tres poemas con que amplía la última edición de su obra lírica completa (1989). La «Justificación» que el autor incluye en ese volumen ofrece una formulación

[25] *Antonio Martínez Sarrión:* El centro inaccesible *(poesía 1967-1980), Ed. Hiperión, Madrid, 1981, pág. 215.*

[26] *Jenaro Talens:* Tabula rasa, *Ed. Hiperión, Madrid, 1985, pág. 90.*

[27] *«(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión», prólogo de J. Talens a* El centro inaccesible, *pág. 21.*

muy particular de los términos en que se plantea el acabamiento de la lírica actual: «El significado [es decir, «aquello que va apareciendo y desapareciendo», según apunta más adelante] lo constituye una poética que no puede tener nombre propio porque no es instrumento. A veces se deja oír y a veces no se oye en absoluto. A veces, como en el tiempo de los antiquísimos, habla desde una roca o desde un trueno. En cualquier caso, ahora no está en nuestra boca»[28]. Se aproximan estas reflexiones a las que introducían *Farra* (1983). En ambas ocasiones, Azúa —no muy lejos de Carnero, aunque más radicalmente que el poeta valenciano— da constancia de la absoluta necesidad de la poesía y de su mínima vigencia cultural en nuestros días. Entre esos dos límites, el poeta decide callar mientras, quizás inevitablemente, pero muy alerta, escribe sus nunca se sabe si últimos versos, lo que demuestra que «no hay que perder de vista que la tarea poética no tiene fin, porque el fin de la tarea poética es alejar el fin»[29].

La actitud de José Miguel Ullán ante los límites de la expresión poética ha sido, desde sus primeros libros, un impertérrito sondeo en lo más compacto de los cercos que rodean, por dentro y por fuera, a las palabras. Sus incursiones en la poesía concreta, antidiscursiva, casi plástica, pueden interpretarse como una consecuencia de su opción por la palabra vertida hacia «la armonía neutra de lo indeciso e indomable»[30], hacia lo más oscuro del significado (en el sentido absoluto y, sin embargo, no permanente, que insinuaba Azúa). La indagación de Ullán es de un radicalismo neto, nada espectacular, e incluso muestra ante el lector una aridez (de resonancias clásicas, por cierto) irreconciliable con cualquier componenda estética. Ullán se sitúa en los antípodas de la poesía academicista y decadente.

Próxima a la estrategia agudizadora de Ullán está la de Agustín Delgado. En la segunda etapa de su producción, que él mismo señala a partir de 1970, el estilo de Delgado va abandonando la frase de estructura regular para reabsorberse en expresiones elípticas que expresan o bien un dramatismo concentrado (véase *Espíritu áspero*, de 1974) o una ironía cada vez más afilada (sobre todo a partir de *Discanto*, de 1983). Es posible que esa tendencia a suprimir elementos explicitadores de la frase y a rozar el hermetismo sea parte de la reacción de este poeta contra la confianza en la palabra poética que subyacía a los versos de su primera etapa. Fueron aquellos primeros libros —que, releídos hoy, no han perdido nada de su tersura estilística, por más que su trasfondo ideológico se haya esfumado— los que marcaron la incompatibilidad de Delgado con cualquier cenáculo novísimo. Ese distanciamiento puede tener algún sentido para el teórico tendencioso, pero no para el lector.

[28] *Félix de Azúa:* Poesía, 1968-1988, *Ed. Hiperión, Madrid, 1989, pág. 8.*

[29] Op. cit., *pág. 9.*

[30] *En C.G. Moral y R.M. Pereda:* Joven poesía española, *Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pág. 156, «Poética» de J.M. Ullán.*



Junto a Ullán, a Vázquez Montalbán, a la primera etapa de Jesús Munárriz, incluso a Leopoldo María Panero y, como veremos, a Ramón Buenaventura, Delgado forma parte de esa variante novísima que no necesitó apoyarse en el cadáver de la poesía social para conseguir dar realce a su figura. Delgado superó la etapa en que pretendió, junto con los otros componentes del equipo *Claraboya*, defender y hacer una poesía más dialéctica que social, superadora de las rémoras romántico-simbolistas del socialrealismo pero ideológicamente orientada. Sin embargo, se diría que el autor, alejado desde hace veinte años de cualquier tendencia catalogable, acentúa su distancia no entre él y los otros poetas de su generación, sino entre él y su propia obra. Esa es la impresión que nos da su última entrega de poemas, *Sansirolés* (1989), donde el juego irónico y el chispazo ingenioso habla con sobreentendidos de automarginado. No se olvida tampoco de aludir críticamente al ambiente poético:

La máquina del tiempo se enrosca la pelambre
y rosicler desata eneidas por un tubo[31].

Pero el viajero que huye (1991), de Manuel Vázquez Montalbán, «cierra el ciclo iniciado por *Una educación sentimental*». Parece despedirse así del lector este poeta que ha escrito sus dos últimos libros —el señalado y *Praga* (1982)— a lo largo de veinte años. Entre la ironía y la amargura, la obra lírica de Vázquez Montalbán ha ofrecido, desde su primer libro, una visión desencantada del mundo y de la propia poesía. Sin embargo, incluso hablando del punto final que supone la poesía contemporánea —véase el poema «Arte poética», publicado por primera vez en la antología de Castellet de 1970—, Vázquez Montalbán no renuncia a los planteamientos formales característicos de aquella estética renovadora que situábamos en los años sesenta. La técnica de descomposición de la frase en elementos poéticamente conjugados, superpuestos o reiterados con variantes, sigue llenando páginas, si no con el nervio fresco —muy de agitación poéticosocial— de aquellos años, sí con una autonomía estilística claramente ajena a la simbolización idealista entronizada en el decenio de los ochenta:

de qué color el tiempo entre dos mares
rosa blanca de día rosa roja de noche
la realidad es un viaje no iniciado
islas a la deriva aguas ateridas
mordiendo el hacha de los acantilados
a la espera de la cita con la muerte[32].

La crítica aún no ha aceptado totalmente la obra de Ramón Buenaventura. En mi opinión, este poeta merece figurar, no sólo entre los novísimos de primera hora —aunque su primera aparición pública se produjese en

[31] *Agustín Delgado:* Sansirolés, *Ed. Endymión, Madrid, 1989, pág. 31.*

[32] *Manuel Vázquez Montalbán:* Pero el viajero que huye, *Ed. Visor, Madrid, 1991, pág. 29.*



1978—, sino entre los que escriben confiados en que el final de la poesía ha estado siempre y está todavía lejos. *Cantata soleá* contrastaba con el ambiente poético de finales de los setenta. Se trata de un poema-libro escrito por alguien que se da la bienvenida a un tiempo y a un espacio concreto —está escrito entre 1975 y 1976— con unos atributos estéticos irreductibles: «Me niego a competir / por un trozo de prensa / dominical / Exijo / solemnemente / que televisen la revolución»[33]. Formalmente desprejuiciado, pero muy dueño de sus recursos, el libro discurre con una soltura inusual y, en mi opinión, muy convincente.

La misma impresión nos dan los libros posteriores de Buenaventura: *Tres movimientos* (1981), *Vereda del gamo* (1984), *El abuelo de las hormigas* (1986) y *Eres* (1989). Con un lenguaje —no sólo un léxico— prerrenacentista, más Fernando de Rojas que Garcilaso, y con reflejos vallejianos, Ramón Buenaventura es uno de los poetas actuales más comprometidos con la contemporaneidad de la lírica. La suya, como la de los mejores poetas de esta y cualquier generación, es una poesía que sale al encuentro de su propio objeto, que no se recluye en formalismo o tematismo alguno, sino que avanza cuestionando cada palabra y respondiendo a cada paso. De ahí su frescura, sus a veces maniáticos apasionamientos —véanse sus intentos de entronización poética, bastante dudosa, de las «diosas blancas»— y sus llamadas a la perpetua recreación: «Poetas, por favor, cread el mundo»[34], sin reticencia antirrealista alguna: «Dejar de alterar la realidad es dejar de ser hombre»[35]. Es, además, una poesía alegre sin un ápice de ingenuidad, maliciosa, llena de emociones fuertes y tocada por ese gracejo lírico que, cuando el poeta lo dosifica bien, seduce sin empachar: una poesía apta para recuperar a lectores reacios a la lírica de hoy.

Los poetas señalados, incluso los que han descrito una trayectoria discutible, desde nuestro punto de vista, cuentan con una obra en algún momento, al menos, rica en posibilidades de desarrollo. Todos se encuentran ahora mismo en su etapa vital de madurez recién estrenada, y de todos se puede aún esperar obra nueva, acorde o no con la ya escrita pero de interés para el lector. Los diferentes temperamentos expresivos de cada uno no impiden que sus obras, embarcadas en rumbos distintos, se hayan adentrado alguna vez en la misma alta mar.

En nuestro próximo artículo intentaremos rastrear la distancia que separa a estos poetas de la segunda promoción de los años setenta.

Pedro Provencio

[33] *Ramón Buenaventura:* Cantata Soleá, *Ed. Hiperión, Madrid, 1978, pág. 42-43.*

[34] *R. Buenaventura:* Tres movimientos, *Ed. Hiperión, Madrid, 1981, pág. 51.*

[35] *R. Buenaventura:* Vereda del gamo, *precedido de Los papeles del tiempo, Ed. Hiperión, Madrid, pág. 75.*



Técnica y melancolía, huellas de la modernidad

La experiencia característica de la vida metropolitana parece estar marcada por el signo de la *desposesión* no únicamente en la forma de algo que no se nos concede sino como la certeza de que aún en lo más definido *falta algo* o incluso hay un suplemento que exhibe obscenamente su desajuste. La excentricidad es algo más que la respuesta a los caminos curvos que se despliegan en el presente como si de un laberinto se tratara; es, más bien, el resultado de un socavarse los sistemas que permitían garantizar una jerarquía, un orden reconocible.

El sistema de decepción generalizado en el que nos situamos, ese tiempo en el que proliferan las redes autoprogramadas y de repetibilidad infinita, produce una suerte de catarata de éxtasis sucesivos que parecen destinados a enfriar la intensidad de la mirada a sustituirla por una acatamiento mecánico a las prótesis de visión[1]. Sin duda, es la *técnica* el problema central que quiere ser considerado cuando se pretende cartografiar este nuevo territorio de los objetos en el que la estrategia escenográfica suplanta a cualquier otra posibilidad.

En la era de la *serialización de la experiencia perceptiva* puede ser quimérico recordar la intención de Benjamin de emplear, en el análisis de la obra sometida a reproducción técnica, conceptos *inútiles* para los fines del fascismo, esto es, que permitan resistirse a las estéticas de la empatía y la plenitud que ocultan ese *escamoteo de la realidad* que el crítico contempla. «Incluso en la representación mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su exigencia irrepetible en el lugar en que se encuentra»[2].

Lo que se ha perdido es la *autenticidad*, esa relación con el *origen* que establecía una autoridad. En este señalar la historicidad de la obra de arte, Benjamin se sitúa en un punto distante de la concepción del *origen* que

[1] *Cfr. P. Virilio:* La máquina de visión, *Ed. Cátedra, Madrid, 1989, págs. 79-88.*

[2] *W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»,* en Discursos interrumpidos I, *Ed. Taurus, Madrid, 1973, pág. 20.*

Heidegger desarrolla en su ensayo *El origen de la obra de arte*[3]. La concepción liberadora del comienzo de Heidegger adquiere en Benjamin unos rasgos que muestran lo coactivo de esa misma estructura.

El desmoronamiento del aura es un eclipse de la distancia, esto es, una *proximidad* reclamada, pero, al mismo tiempo, esa reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. Surge una cercanía liberadora de una fusión extrema anterior que, paradójicamente, en su decurso histórico se había convertido en una parodia de su intensidad, en una huella del poseedor absolutamente decorativa.

Como acertadamente ha señalado Gianni Vattimo, lo crucial del ensayo de Benjamin es afirmar que el *fracaso de la tradición,* ese proceso de secularización del mensaje transmitido, el desmantelamiento de su lugar, es decir, las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico que se dan en la sociedad de los *mass-media,* modifican de modo sustancial la *esencia del arte,* en el sentido de que en lugar del ritual aparece la *praxis política* como fundamento.

La candorosa y esperanzada mirada que Benjamin dirigía a la sección de cartas al director de los periódicos revolucionarios como espacio en el que el *trabajo toma la palabra,* no puede ser contemplada actualmente más que como un fantasma de la utopía, es más: su afirmación de que la legítima aspiración del hombre moderno a ser *reproducido* ha sido negada por el capitalismo choca con el catálogo borgiano o cámara de los horrores en el que hemos convertido nuestro imaginario por naturaleza *mass-mediático.*

Más oportuno es volver a leer los caminos apenas sugeridos por Benjamin en el texto, esas *indicaciones de extrañeza* que lo pueblan. El gesto más radical del filósofo es renunciar a la autonomía del arte, denunciar la búsqueda reaccionaria de lo sacro en ese dominio.

El cine, especialmente, indica un *corte* drástico; es la técnica estética en la que los aparatos ocupan el lugar del público y, sin embargo, a pesar de lo que manifiesta Benjamin, sí hay un *culto* en ese dispositivo de desaparición; el *deseo* que los ojos entregan hipnotizados a la luz trata de suturar la herida contemporánea del exilio, encuentra en esas imágenes, las más efímeras, una promesa de algo otro y así articula un silencio absoluto, una suerte de desierto en el que se aguarda la voz.

La comprensión benjaminiana del cine como una reflexión especular sobre nuestra *identidad móvil* habla de nuestra ansiedad, del extravío que constituye nuestro destino. Hay una liberación de un mundo sin esperanza, pero entregado a lo que supera la evanescencia de las vidas anónimas, enmudecidas en su esterilidad. «Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus

[3] *Cfr. M. Heidegger: «El origen de la obra de arte», en* Sendas perdidas, *Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, págs. 47-49.*



décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras»[4].

Una atmósfera romántica rodea esta visión del espectador entregado a los ensueños como un aventurero, un agente del descontento que recorre, como un peregrino, un mundo plagado de símbolos que se hacen transparentes para él. Es la mirada del ángel la que hace crecer las ruinas hasta el cielo, perplejo por una catástrofe que sospecha irreparable[5].

La forma de integración de esos mecanismos que nos acercan al *inconsciente óptico* es la de una compleja *distracción* que intensifica los reconocimientos sucesivos a la vez que sitúa al que contempla como un *excluido del paraíso*, un marginado que es, por vez primera, partícipe de lo artístico en un sentido anteriormente desconocido.

El ojo surrealista desgarrado en la pantalla, esas imágenes clásicas de *El perro andaluz*[6], vuelven corporales los sueños y son capaces de mostrar su miseria y abyección, lo *siniestro que habita en sus entrañas.* Los muñecos desnudos, mutilados por sus propietarios, las ropas arrastradas por la tierra, los desgarros de la existencia, el mobiliario descompuesto a la intemperie, hablan de un mundo que *guarda silencio,* aterrorizado por sus secretos: los traperos, los niños y los artistas son el linaje que conduce a esos espectadores que, inconscientemente dadaístas, han hecho de la *búsqueda de la inutilidad* su divisa[7]. Esa profundización en la degradación se funda en la *lógica del escándalo,* ese ambiguo coletazo de la obra de arte que reclama una *tactilidad* que, por sí misma, exige cierta incomodidad, no la burguesa instalación en un mundo de cosas cargadas de sueños irrealizables, trofeos de viajes ajenos.

Lo que choca contra el público es un cuestionamiento de una antigua *seguridad.* La vida moderna asume su *peligro,* esa inseguridad que hace inviable el recogimiento. La ciudad que Georg Grosz pinta exhibe impúdicamente su miseria, la pobreza consigue su terrible tono en una transparencia infernal: el mendigo, la prostituta, el obrero y el militar mutilado conviven en un espacio en el que los ojos no tienen mirada; no hay otro posible reconocimiento que el de ese descarnado *cinismo* que se atreve a expresar que es posible alegrarse todavía *por poder vivir*[8].

Cierta lucidez metropolitana permite albergar alguna esperanza mínima en esta estrategia que trata de precipitar el desenmascaramiento. «El artista revolucionario —afirma Grosz— tiene la obligación de redoblar la actividad propagandística con el fin de que la imagen del mundo se vea purificada de fuerzas sobrenaturales, de divinidades y ángeles; con el fin de conferir al hombre una aguda visión de la relación real con su entorno»[9]. Este *impulso terrenal,* guiado por la estrategia política, recuerda las intenciones conceptuales de Benjamin.

[4] *W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», págs. 47-48.*

[5] *Cfr. W. Benjamin: «Tesis de Filosofía de la Historia», en* Discursos interrumpidos I, *pág. 183. M. Cacciari:* El ángel necesario, *Ed. Visor, Madrid, 1989, págs. 90-96.*

[6] *Cfr. J. Talens:* El ojo tachado, *Ed. Cátedra, Madrid, 1986, págs. 59-66.*

[7] *Cfr. W. Benjamin:* Poesía y capitalismo, *Ed. Taurus, Madrid, 1972, pág. 98.* Dirección única, *Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, pág. 25.*

[8] *G. Grosz:* El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas!, *Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág. 138.*

[9] *G. Grosz:* op. cit., *pág. 22.*

Si, para Grosz, el poder se ha convertido en una *máscara*, esto no es sino el resultado de una actividad febril en torno al propio Yo que lo muestra como carente de importancia. Benjamin entendía que el cine permite escapar del reino del halo de lo bello y *convertir a nuestra identidad en algo absolutamente móvil.* La imagen transportable, su proximidad pornográfica, es la forma exacta de la política como un orden de visibilidad que no se detiene más que para reclamar un nuevo orden carismático, *desmemoriado*, carente de intensidad. Si el esquematismo del sufrimiento se expresa ácidamente en los dibujos de Grosz, la masa fascinada ante la técnica se entrega a la *apología de la dispersión*[10].

En la exigencia de *ser reproducido*, en el paranoico deseo que universaliza y neutraliza el proceso diferenciador de la fama, late el impulso *victoriano* que Foucault colocara en el frontispicio de su *Historia de la sexualidad*[11]: la incitación a hablar como garantía del *logos represivo*. El fascismo aspira a que las masas se expresen sin cambiar las condiciones de la propiedad; en esa *habladuría* absoluta encuentra su sangre y su tierra. El camino por el que se llega a la *estetización de la vida política* es el de una violación[12] permanente: si la guerra es su escenario esencial es porque encuentra en ella un *mutismo*, el de los que volvían a las trincheras, que arruina su tibio heroísmo[13].

La mirada miniaturizada de la masa, esa proliferación de lo real que sólo puede contemplarse por medio de dispositivos mecánicos no es capaz de enfrentar al *desarraigo* que surge en el seno de esa *comunidad distraída*. La *oscilación* es constitutiva de la experiencia artística. Vattimo ha señalado la proximidad entre el *Ge-Stell*, esto es, la exigencia que se vuelva en la planificación y el cálculo de todas las cosas, y la vida metropolitana tal y como la describe Benjamin, «para quien el arte no puede ser sino *shock*, desarraigo continuo y, en el fondo, *ejercicio de mortalidad*»[14].

Para Benjamin había un último refugio para el valor cultural que se desmorona por la acción continuada de la estética de la sorpresa y la novedad: la fotografía mantiene el *culto* al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. «En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su *belleza melancólica e incomparable*»[15].

En la fotografía se encuentra el *resto* de una experiencia que, rodeada por el silencio, reclama un *nombre*. Esas imágenes demandan, incansablemente, un *imposible*, la vida del que estuvo aquí y sólo puede recobrarse si se asume que su lugar es ahora *éste*[16]. La técnica no conduce únicamente, en una perspectiva lineal, hacia un dominio de absoluta racionalización sino que parece rodear a algunos de sus productos de *valor mágico*.

[10] *Cfr. W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», pág. 54.*

[11] *Cfr. M. Foucault.* Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber, *Ed. Siglo XXI, México, 1978, págs. 9-11 y 77.*

[12] *Cfr. W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», pág. 56.*

[13] *Cfr. W. Benjamin: «El narrador», en* Para una crítica de la violencia, *Ed. Taurus, Madrid, 1991, pág. 112.*

[14] *Cfr. G. Vattimo:* La sociedad transparente, *Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pág. 149. La estética de la sorpresa, del shock, es característica del arte de vanguardia. Vattimo subraya que el* shock *no consiste en otra cosa que en una movilidad sensorial propia del hombre urbano: «a esta excitación e hipersensibilidad corresponde un arte que ya no está centrado en la obra sino en la experiencia, pensada, eso sí, en términos de variaciones mínimas y continuas» (G. Vattimo:* op. cit., *pág. 151). El segundo rasgo característico del shock se asocia a la noción heideggeriana de* Stoss, *es decir, al desarraigo y a la oscilación que tiene que ver con la angustia y la experiencia de la mortalidad.*

[15] *Vid. nota 10.*

[16] *Me refiero a la* fotografía funeraria; *cfr. Ph. Ariès:* El hombre ante la muerte, *Ed. Taurus, Madrid, 1983, pág. 447; y M. Clark:* Impresiones fotográficas, *Ed. Julio Ollero, Madrid, 1990, págs. 143-144.*



La reproducción da *testimonio* de un tiempo con una intensidad desconocida para la imagen *tradicional*. La *interrupción* que arrastraba la atención en un torbellino irresistible, se transforma en una *condensación* azarosa: «el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de *azar*, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente en el cual en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó ya hace tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo»[17].

Esas nieblas que surgen en el origen de la fotografía se encarnan en una lucidez limítrofe, una narración estética que da cuenta de la *tristeza*, más aún: que responde a esa temperatura fría de la ausencia con el calor cordial de la ternura. Susan Sontag señaló que la fotografía es el inventario de la mortalidad, transforma la realidad en un dominio *fragmentario*, un acumularse de las ruinas. «La contingencia de las fotografías confirma que todo es perecedero; la arbitrariedad de la evidencia fotográfica indica que la realidad es fundamentalmente inclasificable»[18].

El enigma que contemplaron los primeros que vieron los daguerrotipos es el de una *iniciación de la mirada:* empezábamos a *contemplarnos a nosotros mismos*. Reconocemos lo desconocido a través de lo *minúsculo*. Una luz aún *débil* hacía paradójicamente que lo fotográfico pareciera dispuesto para *durar:* los modelos se sumían en el *instante* que se rodeaba de una calma que contradecía la agitada actualidad.

«El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista»[19]. La fotografía radicaliza la autorreflexión del hombre moderno por medio de una obstinación del referente. El desorden de los objetos hacia el que es conducida la fotografía se muestra, generalmente, como persistencia del cuerpo querido.

El terrible retorno de la muerte del que Barthes habla en *La cámara lúcida* se concreta en una reflexión sobre la identidad subsistente en el flujo del tiempo. Hay ciertos rasgos de contingencia en eso que es acogido, incluso un grado de *extrañeza* en lo que quería mantener la proximidad. «Yo quisiera —afirma Barthes— una *Historia de las Miradas*. Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de la identidad»[20]. Lo desconcertante de las imágenes se encuentra en su proponer un *tiempo utópico*, detenido y, sin embargo, marcado por la sombra de la nostalgia. La *localización* precisa del que *ve* convierte lo mirado en un espacio de estremecimiento, se abre en el instante una herida que no puede cicatrizar.

Barthes se enfrenta a la fotografía, como Benjamin, guiándose más por lo *azaroso* que desgarra (el *punctum*) que, por una afanosa dedicación gene-

[17] *W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», en* Discursos interrumpidos I, *pág. 67.*

[18] *S. Sontag:* Sobre la fotografía, *Ed. Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 90.*

[19] *W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 68.*

[20] *R. Barthes:* La cámara lúcida, *Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pág. 44.*

ral (el *studium*). El detalle es aquello que hace que la fotografía sea subversiva, asuste o estigmatice, es decir, aquello que la convierte en *espacio del pensar*, acceso a un infrasaber en el que lo contingente se manifiesta. El *punctum* es ese suplemento que *descentra a la mirada* que, estando presente en una inmovilidad viviente, da lugar a lo innombrable que transtorna.

Barthes compara a la fotografía no con la pintura sino con el teatro, por ser una expresión de la muerte; también guarda relación, por su condensación, con el *haikú*. Lo importante es el movimiento que desatan esas imágenes, la travesía de la *sombra* que, para Benjamin, supone que *desde la técnica* sea posible *recrear la ilusión del aura*[21]: el movimiento de la conciencia afectuosa conducida por el detalle. La fotografía es un pretexto de algo que no se puede narrar más que indirectamente: lo que se ama[22].

En el brillante texto de Barthes sobre fotografía, los comentarios sorprendentes dan paso a lo esencial; la escritura se ha dispuesto para *contestar* algo: «Una tarde de noviembre, poco tiempo después de la muerte de mi madre, yo estaba ordenando fotos»[23]. Puede considerarse que la *Pequeña historia de la fotografía* no ha sido concebida por Benjamin más que para *volver a contemplar* una fotografía de Frank Kafka con seis años, abrumado en un decorado que representa un jardín invernal; ese escenario asfixiante no consigue hacer desaparecer los ojos de un niño melancólico. «En su tristeza sin riberas es esta imagen un contraste respecto a las fotografías primeras, en las que los hombres todavía no miraban al mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de Dios. Había en torno de ellos un aura, un *medium* que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba»[24].

En uno de los fragmentos de *Infancia en Berlín hacia 1900*, recuerda Benjamin su extrañeza ante su propia imagen: la mirada del niño fotografiado sólo transmite tristeza[25]. El pensamiento retorna casi morbosamente a un territorio en el que las palabras faltan. La elaboración del duelo desea escribir una obra sobre el ser amado perdido o en torno al tiempo irrecuperable, los paisajes distantes.

Son muchas las fotografías que Barthes comenta en *La cámara lúcida*, pero en realidad tan sólo *una* le desgarra: una fotografía de su madre hacia 1898, en un invernadero, con su hermano. La cuestión esencial ante esta imagen, que como Benjamin ya señaló, contiene el *aura atrincherada*, es la del *reconocimiento*. Barthes sólo reconoce *por fragmentos* a su madre y, sin embargo, está presente la *verdad* del ser amado; la claridad de unos ojos, la afirmación de su dulzura. Se trata de mostrar la originalidad del sufrimiento y del espacio propio del amor. Lo que fundamentalmente enuncia la fotografía es: *«Esto ha sido»;* de ahí la melancolía de esos restos del pasado que no son rememorados sino testimoniados en su distancia.

[21] *Cfr. W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 73.*

[22] *El último texto escrito por Roland Barthes lleva el significativo título de «No se consigue hablar nunca de lo que se ama», en* El susurro del lenguaje, *Ed. Paidós, Barcelona, 1987, págs. 347-357.*

[23] *R. Barthes:* La cámara lúcida, *pág. 115.*

[24] *W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 72.*

[25] *Cfr. W. Benjamin:* Infancia en Berlín hacia 1900, *Ed. Alfaguara, Barcelona, 1982, pág. 65. Hay una identificación de ese escenario alpino de Benjamin con el decorado que rodea a Kafka. «Estoy* desfigurado *por la uniformidad con todo lo que me rodea. Como un molusco vive en la concha,* vivo en el siglo XIX que está delante de mí, hueco como una concha vacía. La coloco al oído» (Infancia en Berlín hacia 1900, *pág. 66).*



Lo real y el pasado, al mismo tiempo, en una imagen, cuestionan el «tesoro de aquel día»: algo real que ya no se puede tocar.

La fotografía atañe al tiempo, en ella no hay futuro, nada puede ser añadido; eso conforma su patetismo, su melancolía; por medio de muchas imágenes aparece la muerte en toda su llaneza, ajena a la tragedia y la purificación: el tiempo se encuentra atascado. El *horror* ante la fotografía surge de que «no tengo nada que decir ante la muerte de quien más amo»[26]. Quería testimoniar el amor, mostrar que su inactualidad reside en custodiarlo como un tesoro que va a desaparecer; sin embargo, el *punctum* de la fotografía no es meramente el detalle que permite reconocer algo, es también el tiempo, la catástrofe que sabe que todo va a *morir*.

La paradoja de la fotografía es que presenta lo sido y su destino en su *desaparición;* en realidad autentifica la existencia de un ser que hace que a veces exclamemos: *¡Esto es!*, exterioricemos nuestro desfallecimiento ante una identidad restituida. Barthes llega a entrever el vínculo entre fotografía y locura en la experiencia del sufrimiento de amor, esa ceguera que no querría ver nada más que unos ojos que, desde una fotografía, nos *devuelven la mirada.* El *aura* melancólica de las fotografías anhela el aire y la conciencia del tiempo extasiado del erotismo[27].

Únicamente puede realizarse esta narración desde la conciencia de la inactualidad de la melancolía. Se trata, sin duda, de un estado *tenso*, una calma que surge como desde un naufragio. Las imágenes de París realizadas por Atget buscaban lo desaparecido y apartado, «aspiran al aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique»[28]. Debieron sorprender a sus contemporáneos esas calles despobladas, más que escenarios del crimen, instantes mortecinos, escenarios, que lo son, de restos de una resaca; en ellos alienta desgarrada la experiencia urbana de la desposesión, falta la *cercanía* que las masas aclaman en el nuevo paraíso de la técnica.

La mirada del presente se convierte en arqueología, el desierto crece a través de esas fotografías crepusculares, los espacios son entregados a una reproducción que gana el terreno a lo irrepetible. El *extrañamiento* que se hace presente es *experiencia del vacío*, pero «no es que estén esos lugares solitarios, sino que carecen de animación»[29]. Renunciando al rostro han perdido el *aire*, se han dado las condiciones para un funeral en el que algo crucial se ha escamoteado. El fotógrafo *desalmado* consuma el escándalo de una lógica de la luz que a veces habla como una huella arcaica, cuando reverbera en una intangibilidad difícil de explicar.

La crisis de las formas de la *representación* se muestra como un proceso de *secularización* en el que se eclipsa el aspecto épico de la *verdad*. En su ensayo sobre Leskov, Benjamin da por sentada la *decadencia de la narración*, su sustitución por la experiencia segregada de la novela y ésta

[26] *R. Barthes:* La cámara lúcida, *pág. 161.*

[27] *Cfr. R. Barthes:* La cámara lúcida, *pág. 188 y ss. Esta relación entre la localización aurática y lo atmosférico, el hálito vital, podría ampliarse.*

[28] *W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 75.*

[29] *W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 76.*

por la compulsión informativa. Frente a la narración que viene de lejos, la información se sirve de lo más *próximo*, sabe que ya no hay historias memorables.

El narrador se alimenta de algo inagotable, su atenerse a un *lugar* específico asume forma artesanal. El acelerado discurrir contemporáneo no puede sostenerse en un temporalidad idealizada como eternidad. En el extremo, lo que ha sucedido es que ha cambiado el rostro de la muerte: «Resulta que este cambio es el mismo que disminuyó en tal medida la comunicabilidad de la experiencia que trajo aparejada el fin del arte de narrar»[30].

Como Rilke señaló, se ha perdido la *plasticidad* de la muerte, esas palabras del Chambelán que desbordaban la casa, recomponían un espacio *público* del que ha sido segregado el cuerpo agonizante como si apestara[31]. Falta también una mirada que fuera capaz de atender a lo inolvidable; la memoria que garantizaba la autoridad del narrador se quiebra en este final de la *época de la consonancia.* Hay un proceso de desmoronamiento en el que la música de lo épico, la regeneración que le es innata, es sustituida por el vértigo destemplado de la actualidad.

Si en la narración se condensaban el recuerdo, el consejo y la promesa, en la novela se incorpora el tiempo melancólicamente; los seres desasistidos de las novelas son los que *faltan* en las fotografías de Atget; en su naufragio se ha hecho absurdamente cuestionable el *sentido de la vida*[32]. Como señaló Lukács, la novela es la forma trascendental de lo *apátrida;* en cierto sentido, retrocede a aquella *fidelidad a lo desaparecido:* «Lo que atrae al lector de la novela es la esperanza de calentar su vida helada *al fuego de una muerte,* de la que lee»[33]. Que la muerte se transforme en sangre vivificadora supone que en la narración se asienta cierta astucia. El movimiento del narrador no es trágico; hay en su *desprendimiento,* esa capacidad para causar efectos sobre el que se abandona en la cima del aburrimiento[34], esa *levedad*[35] que Benjamin también descubre en la insolencia entendida como una estrategia de resistencia. La contemplación de la belleza de lo que declina no está exenta de *humor,* ese talante fronterizo que conocen los melancólicos.

El don que Hannah Arendt subrayó como esencial en Benjamin, el de poseer un pensar poético, era para el propio autor una culpa secreta, también señalada por Adorno: la de ser demasiado inteligente. El proceder crítico benjaminiano no se aferra a seguridad alguna sino que hace de la inestabilidad, la ambigüedad y la simultaneidad, métodos relacionados dialécticamente con el contenido.

En la prosa filosófica de Benjamin aparecen el materialismo, la crítica epistemológica neokantiana o su propia mirada melancólica que lo mismo adopta la estrategia del coleccionista que se sitúa en la capacidad mimética

[30] *W. Benjamin: «El narrador», en* Para una crítica de la violencia, *pág. 120.*

[31] *R. M. Rilke:* Los apuntes de Malte Laurids Brigge, *Ed. Alianza, Madrid, 1981, págs. 13-15; y J. Baudrillard:* El intercambio simbólico y la muerte, *Ed. Monte Ávila, Caracas, 1980, págs. 143-149.*

[32] *Cfr. H. Blumenberg:* La inquietud que atraviesa el río, *Ed. Península, Barcelona, 1992, págs. 50-53.*

[33] *W. Benjamin: «El narrador», pág. 127.*

[34] *Cfr. W. Benjamin: «El narrador», pág. 118; y F. Castro:* Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio, *Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, pág. 14 y 37.*

[35] *Cfr. W. Benjamin: «El narrador», pág. 128; e I. Calvino:* Seis propuestas para el próximo milenio, *Ed. Siruela, Madrid, 1989, pág. 24.*



de la infancia. El modo de proceder de Benjamin ha sido comparado por Arendt[36] con el descenso del pescador de perlas que hace emerger desde las profundidades lo rico y lo extraño. El pensamiento desciende al pasado con la convicción de que la vida sujeta al proceso de decadencia temporal está cargada de promesas que todavía muestran su sentido en los fragmentos y las ruinas.

El origen del drama barroco[37] trata de establecer la especificidad del *Trauerspiel* (la obra teatral fúnebre o luctuosa: el drama barroco); para ello analiza con profundidad la diferencia que éste guarda con respecto a la tragedia, enfrentándose a la estética de lo trágico de Voltek o a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche[38]. Benjamin señala que el contenido del *Trauerspiel* es la vida histórica o, mejor, en él se produce la asimilación de la escena teatral con la histórica[39]. La ausencia de una escatología barroca hace que el *Trauerspiel* se precipite completamente en el desconsuelo de la condición terrestre, armonizando los elementos del luto y el juego.

Benjamin reconstruye el escenario barroco en su representación de la corte, el príncipe o el intrigante, viendo en el fondo de todas estas manifestaciones el despliegue del dolor y la inminencia de la catástrofe. Frente al *Traurspiel*, la tragedia es el espectáculo agonal, que descansa en la idea de sacrificio[40]; Benjamin sigue a Rosenzweig al subrayar cómo el drama barroco persigue un fin totalmente desconocido a la tragedia antigua: la tragedia del hombre absoluto en relación con el objeto absoluto. El camino recorrido desde la tragedia al *Trauerspiel* es el que se contempla en el paso de la muerte del héroe a la muerte del mártir.

El acontecimiento trágico es cósmico; lo que sucede en el drama barroco discurre ante los ojos de los que padecen el luto: la historia se despliega como ostentación de la tristeza y como auténtica historia natural. El *Trauerspiel*, afirma Benjamin, es un entretenimiento para tristes; contemplando el espectáculo del luto profundizan en su ser criaturas deyectas. El melancólico mira a la tierra para ver los signos de la *caducidad*[41], su dilatada experiencia de lo efímero, pero también para sentir que en ese fondo oscuro se encuentran tesoros inagotables. «La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas a fin de salvarlas»[42].

El barroco ha realizado esta travesía del dolor que no se complace en la belleza ni en las armónicas promesas del clasicismo; se ha situado en la *mortalidad*, en la fragilidad de lo humano y por ello sólo ha podido encontrar su medio de expresión en la alegoría[43]. En la alegoría, en ese significar algo distinto de lo que se es, se condensan los dolores del mundo: la calavera es su rostro.

[36] *H. Arendt:* Hombres en tiempos de oscuridad, *Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, pág. 117 y ss.*

[37] *Trad. cast. en Ed. Taurus, Madrid, 1990.*

[38] *Cfr. W. Benjamin:* El origen del drama barroco alemán, *págs. 88-92.*

[39] *Cfr. M. Cacciari:* Drama y duelo, *Ed. Tecnos, Madrid, 1989, págs. 6-10.*

[40] *Cfr. W. Benjamin:* El origen del drama barroco, *pág. 95. Deberían tomarse en consideración las tesis de René Girard sobre la relación entre tragedia y sacrificio, cfr.* La violencia y lo sagrado, *Ed. Anagrama, Barcelona, 1983, págs. 51-53.*

[41] *Cfr. J. Kristeva:* Soleil noir, *Ed. Gallimard, París, 1987, pág. 64-66.*

[42] *W. Benjamin:* El origen del drama barroco alemán, *pág. 149. Hay un movimiento ambiguo que asume el pesar al mismo tiempo que intensifica la conciencia del yo, cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl:* Saturno y la melancolía, *Ed. Alianza, Madrid, 1991, págs. 229-230.*

[43] *Según Craig Owens, la alegoría se ocupa de la proyección de la estructura como secuencia, «el resultado, sin embargo, no es dinámico, sino estático, ritual, repetitivo» (C. Owens: «El impulso alegórico», en* Revista Atlántica, *Las Palmas, 1991, pág. 35). Es necesario tener presente el elemento cultural del aura y la proximidad con respecto a la muerte de la narración, cfr.* W. Benjamin: El origen del drama barroco, *pág. 159.*

Como la naturaleza, la historia es sujeción alegórica a la muerte. El carácter inacabado, roto, de la naturaleza, encuentra su *escritura* en la estructura apasionante de la alegoría, en los fragmentos y las ruinas.

Peter Bürger ha señalado que el concepto de alegoría benjaminiano se relaciona con más propiedad que con la literatura barroca, con la obra de *vanguardia:* «Se puede entender sin violencia el concepto de alegoría de Benjamin como una teoría del arte de vanguardia (inorgánico)»[44]. La alegoría aísla y propone inmediatamente una travesía del sentido; vuelve a encontrar un cuerpo para lo que yace *desanimado;* es representación de la *decadencia* y de la melancolía, es decir, la obra de arte queda *detenida,* en suspenso, arrojada a un destino que se reconoce desgraciado. «Lo que Benjamin llama melancolía es una fijación en lo singular, destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad. La devoción por cada singularidad es desesperada, porque implica la consciencia de que la realidad *se escapa* como algo que está en continua formación»[45].

La ciudad vanguardista está permanentemente inacabada. El París soñado por Benjamin es la ciudad de los surrealistas[46], ese mundo en el que hay salones en el fondo del mar: auténtica anatomía de un *eros metropolitano.* El testimonio de lo que se *escapa* encuentra su imagen en una puerta giratoria en la que todos se afanan por superar su desorientación.

Cuando Benjamin encuentra la clave surrealista en la *organización del pesimismo* está dando otra versión de la reactivación nihilista de la técnica. La transformación sólo puede surgir como una *desconfianza* que descubre en el ámbito de la acción política el de las *imágenes* de pura cepa[47].

El ámbito en el que puede producirse esa radical crisis de la representación se asocia con el chiste, el insulto y el malentendido, respuestas que caminan *más allá de la melancolía,* «allí donde una acción sea ella misma la imagen, la establezca por sí misma, la arrebate y la devore, donde la *cercanía se pierde de vista,* es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el cual no hay «aposento noble»[48]. Es éste el movimiento del aura: la aparición de una lejanía por cerca que se pueda estar, pero también del establecimiento de la distancia crítica, de la *interrupción* que tiene carácter político. La conclusión del ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se puede matizar ahora con la indicación de que, en esa destrucción dialéctica, hay siempre un *residuo* que es de tipo *corporal.*

Las imágenes que se alejan como si un torbellino las diseminara lo son del *deseo.* «Cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva, y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria,

[44] *P. Bürger:* Teoría de la vanguardia, *Ed. Península, Barcelona, 1987, pág. 130.*

[45] *P. Bürger:* op. cit., *pág. 134.*

[46] *Owens sugiere la aplicación del problema de la alegoría al «barroco más surrealísticamente ornamental» (Owens,* op. cit., *pág. 35).*

[47] *Cfr. W. Benjamin: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en* Imaginación y sociedad, *Ed. Taurus, Madrid, 1980, pág. 60.*

[48] *W. Benjamin: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», pág. 61.*



entonces y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige»[49].

El drama barroco problematiza lo artístico abrazando la decadencia, sabedor de que en los restos de un mundo en descomposición puede surgir el sentido, la obra de arte como un milagro. La vanguardia surrealista, como afirma cómicamente Benjamin, da su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos[50]. Lo cotidiano se convierte en *maravilloso.* Hay una armonía esencial entre el mundo y el deseo que los surrealistas concretan por medio del *azar,* que entienden como el hallazgo de una causalidad externa y una finalidad interna, forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano, simulación de una técnica que, en realidad, es una *interferencia* que se hace manifiesta en el reconocimiento de la obra de arte como *montaje*[51].

Donde mejor se manifiesta el azar es en la pasión amorosa, considerada por Benjamin Peret de un modo *sublime:* el doble movimiento de reconciliación con la naturaleza y de espiritualización al que tiende el amor surrealista, supone una fusión de lo carnal y de lo espiritual, que concluye en el acceso a lo sublime. En Breton se trata de descubrir el infinito en nuestras potencias, de actualizar directamente y según los *caminos del deseo* una totalidad capaz de transformar el orden íntimo de la realidad con el cual se siente en cierta afinidad secreta.

La belleza surrealista es lo imaginario mismo; no hay en ella espectáculo contemplado y separado de la vida: el más acá de nuestros deseos inconscientes viene a turbar sin cesar los designios de nuestra razón y la esperanza en la reconciliación de lo subjetivo y lo objetivo compromete el destino del hombre entero. La *belleza convulsa* surrealista es un estado de gracia, condición de acceso a la suprarrealidad, llegada a ese punto supremo donde desaparecen todas las antinomias, al haberse vuelto realidad el deseo, es decir, lo irreal (o lo posible) real.

El amor surrealista tiene el carácter de un *encuentro,* producto de una *espera:* el encuentro amoroso es una respuesta esperada a la demanda permanente de aparición del objeto deseado. El encuentro surrealista, como la estética de la reproducción (el shock), *nos encuentra:* cifra del erotismo y de la *identidad siempre fortuita o convulsa.* «El encuentro abre el mundo, abre el ego y, en esta abertura, como todo lo que llega no llega (llega con el estatuto de la no llegada), todo esto es el revés imposible de vivir de lo que al derecho no se puede escribir»[52].

Los surrealistas tratan de descubrir los momentos intersticiales, imprevistos, de nuestra concepción del tiempo; su descubrimiento de lo *sorprendente* que atraviesa lo banal exige un enriquecimiento de la experiencia

[49] *W. Benjamin: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», pág. 62.*

[50] *Éstas son las* décimas de segundo *del cine a las que se refería Benjamin en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», págs. 47-48, convertidas en dinamita surrealista. «El cambio de función de la alegoría desde el barroco es considerable: la devaluación barroca del mundo en favor del más allá se convierte, en la vanguardia, en una afirmación francamente entusiasta del mismo mundo, aunque (...) tal afirmación es desgarrada, es una* expresión de angustia *ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos» (P. Bürger:* op. cit., *pág. 135).*

[51] *Cfr. G. L. Ullmer: «El objeto de la poscrítica», en* La posmodernidad *(Compilación de H. Foster), Ed. Kairós, Barcelona, 1985, págs. 126 a 130.*

[52] *M. Blanchot:* El diálogo inconcluso, *Ed. Monte Ávila, Caracas, 1970, pág. 634.*



del hombre moderno. Se da una apertura a lo *inaudito*, pero los surrealistas no se contentan con una recepción pasiva, «buscan la provocación de lo excepcional, la fijación por determinados lugares *(lieux sacrés)* y su esfuerzo por una *mythologie moderne* muestran que lo que ellos pretenden, dominando el azar, es poder repetir lo *extraordinario*»[53].

Recordemos el poema de Andreas Tscherning que Benjamin cita en su capítulo sobre la melancolía en *El origen del drama barroco alemán:*

En ningún lugar hallo reposo
Me veo obligado a pelear conmigo misma
Estoy sentada
Me echo, me pongo de pie
y todo ello sucede en mis pensamientos[54].

Los saturnianos no pueden permanecer en un lugar, emprenden continuamente viajes y, sin embargo, persisten en su condición[55]. El *depaysement* surrealista hereda el extravío de los pioneros de la modernidad. Un amigo de Baudelaire recordaba los tiempos de 1845: «"Usábamos poco las mesas de trabajo en las que cavilásemos o escribiésemos algo... Por mi parte", prosigue aludiendo Prarond a Baudelaire, "le veía bien ante mí, cuando al vuelo, calle arriba, calle abajo, disponía sus versos; no le veía entonces sentarse ante un montón de papel"»[56]. Baudelaire habita en viviendas *sin aura*, en cuartuchos alquilados, perseguido por los acreedores, o en el Hotel Pimodan en el que había barrido de la estancia *todas las huellas del trabajo*. La mesa del creador desaparece, se volatiliza en beneficio de la calle. La técnica artística se esconde avergonzada, el nuevo tono saluda a la belleza pasajera, sabedor de que lo *efímero* es nuestro destino[57].

Comenzar de nuevo es la consigna, se trata de celebrar un entierro, mirar sin pánico a la desolación. «¿No es el traje necesario a nuestra época que sufre y que lleva sobre sus hombros negros y flacos el símbolo de un *perpetuo duelo*? Advirtamos que el traje negro y la levita tienen no solamente su belleza política, que es la expresión de la igualdad, sino que tienen además su belleza poética, que es la expresión del alma pública; un inmenso desfile de sepultureros, sepultureros enamorados, sepultureros burgueses»[58].

El callejeo era una forma de curar el aburrimiento, de escapar en las luces oscilantes de los pasajes a la sombra de la melancolía. Y, sin embargo, tampoco esa botánica del asfalto garantiza una sangre renovada. «He aquí una frase de Cuy que nos transmite Baudelaire: "...quien se aburra en el seno de la multitud, es un imbécil, un imbécil y yo le desprecio"»[59].

Tal vez hemos logrado de una vez por todas el desamparo del *flâneur*, esa multiplicidad que se acogía en el dominio esencial en el que artista y multitud se confunden para siempre. *Captar rápido* era, para Balzac, el

[53] *P. Bürger:* op. cit., *pág. 126.*
[54] Cit. *W. Benjamin:* El origen del drama barroco alemán, *pág. 130.*
[55] *Cfr. W. Benjamin:* El origen del drama barroco alemán, *pág. 141.*
[56] Cit. *por W. Benjamin en* Poesía y capitalismo, *pág. 88.*
[57] *Cfr. Ch. Baudelaire:* Las flores del mal, *Ed. Planeta, Barcelona, 1984, pág. 131. Miguel Cereceda ha analizado el carácter efímero de la belleza en el capítulo «Elogio del maquillaje» de su libro* El lenguaje y el deseo, *Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992.*
[58] Cit. *en W. Benjamin:* Poesía y capitalismo, *pág. 95.*
[59] *W. Benjamin:* Poesía y capitalismo, *pág. 51.*



signo de maestría artística, ésa que los *flâneurs* encarnaban siguiendo *huellas* diseminadas en el laberinto de la ciudad[60]. Y, sin embargo, los hombres *desaparecen* en la multitud, no hay *persecución* posible, los objetos carecen de ese valor sentimental añorado.

La sociedad del control y las *técnicas de identificación* persigue con sus redes a los excéntricos[61], ahora deliberadamente *lentos*, nadando a contracorriente. El mismo Baudelaire cruzó la frontera, abandonó la pasión cartográfica del detective y se entregó, como un criminal, a la huida: «Huyendo de los acreedores, se afilió a cafés y a círculos de lectores. Se dio el caso de que habitaba a la vez dos domicilios, pero en los días en que la renta estaba pendiente pernoctaba con frecuencia en un tercero, con amigos. *Y así vagabundeó por una ciudad que ya no era, desde hacía tiempo, la patria del "flâneur"*»[62]. En ese momento era posible contemplar el *fracaso;* al héroe sólo le queda una *separación* permanente; el destierro se hace inmenso, una paradójica ebriedad en el abandono[63]. Es el melancólico espectáculo que aparece ante la escritura alegórica de Benjamin como el dominio de las palabras *emancipadas;* en el drama barroco el lenguaje se hace pedazos respondiendo al principio disociativo de la visión alegórica; en la modernidad heroica el deseo de ver colabora en la multiplicación de lo real. El silencio trágico, las muecas del payaso, la excentricidad, se transforman en la *palabra quebrada* que trata de escapar a una significación que sólo acarrea tristezas. *Falta* esa pasión que pueda retenernos contemplando lo que nos fatiga.

Fernando Castro Flórez

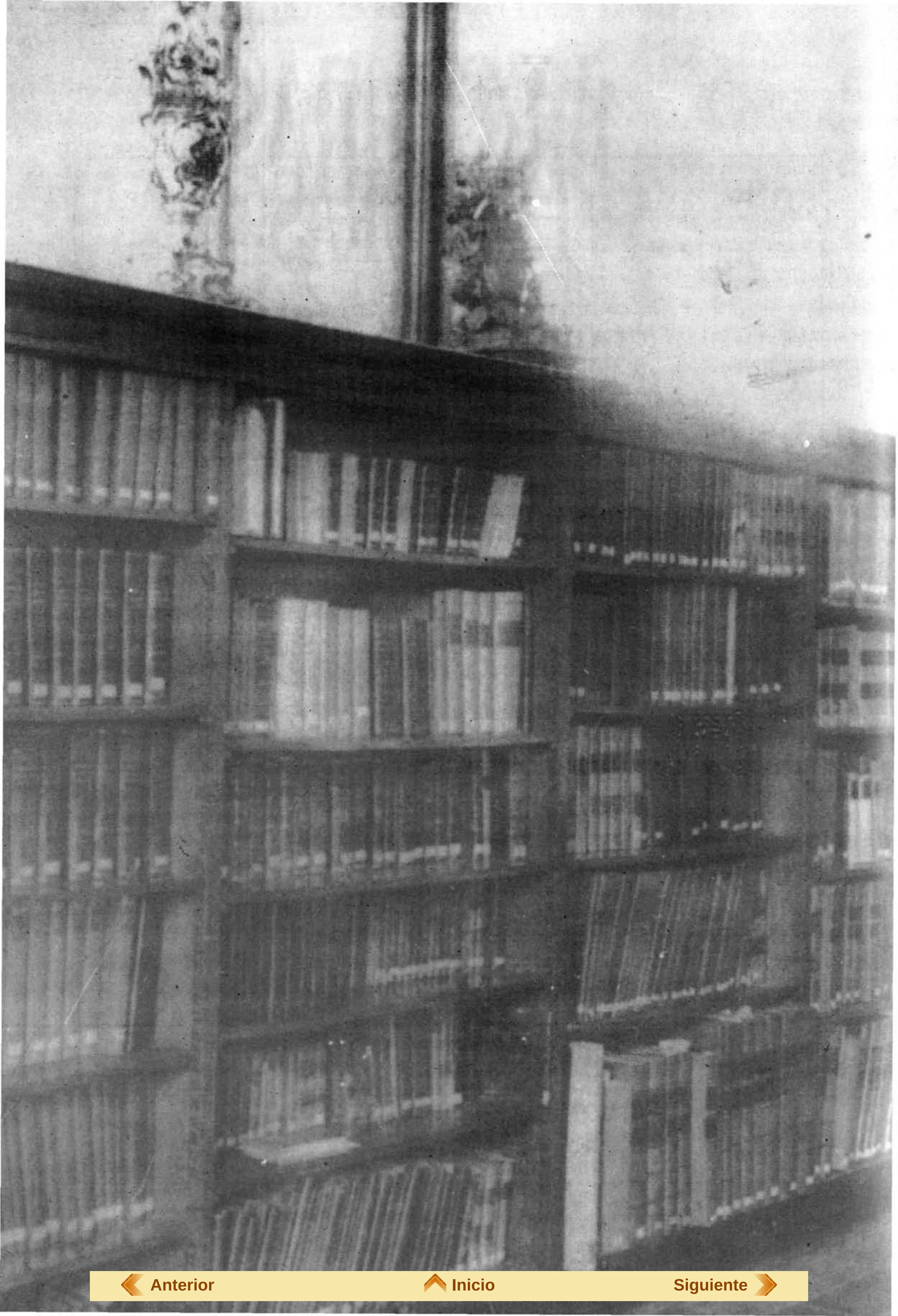
[60] *Cfr. W. Benjamin:* Poesía y capitalismo, *pág. 56.*

[61] *Cfr. sobre excentricidad y melancolía R. y M. Wittkower:* Nacidos bajo el signo de Saturno, *E. Cátedra, Madrid, 1988, págs. 72-99.*

[62] *W. Benjamin:* Poesía y capitalismo, *pág. 63. El viaje era una de las formas de curar la melancolía, pero también de precipitarla.*

[63] *Cfr. W. Benjamin:* Poesía y capitalismo, *pág. 71. La ambivalencia como motor del conflicto melancólico es el centro del análisis de Freud en «Duelo y melancolía», en* Obras completas *(Volumen II: Ensayos LXXXVI-XCVI, Ed. Orbis, Barcelona, 1988, pág. 2100). Cfr. S. W. Jackson:* Historia de la melancolía y la depresión, *Ed. Turner, Madrid, 1989, págs. 295-298.*

LECTURAS



Sólo dijo su *Canción* a la inmensa minoría

Cuenta el romance que el conde Arnaldos se quedó con las ganas, en un día de San Juan, de oír la canción que cantaba el capitán de una galera; era una canción que calmaba al mar y los vientos y entusiasmaba a los animales, y que el marinero se negó a decir al conde alegando que «yo no digo esta canción/ sino a quien conmigo va».

De una manera semejante, Juan Ramón Jiménez seleccionó a sus lectores, y cuando editó *Canción* en 1936 señaló a quiénes se la decía: «A la inmensa minoría». Esta expresión debe entenderse en el mismo sentido en que por entonces definía Ortega y Gasset la oposición entre las minorías cultas y las masas. Era un concepto que Juan Ramón aprendió de sus maestros, el doctor Simarro y don Francisco Giner de los Ríos, dos de los educadores de minorías que más hicieron por sacar a la sociedad española de su atraso cultural.

Frente a la masa lectora de folletines, esa misma que hoy se queda pasmada ante los llamados «culebrones» televisivos, Juan Ramón Jiménez se dirigió a una minoría ansiosa de cultura para mejorar su situación social y la del pueblo; una minoría que en el mundo es inmensa, y que en aquellos años en España estaba impulsando la República. Esa inmensa minoría es calificada otras veces por el poeta de aristocracia de intemperie, en oposición a la aristocracia de casta, que él siempre despreció.

La feliz iniciativa de Seix Barral de hacer una edición facsímil de *Canción*[1] nos incita a recordar algunas cuestiones de carácter histórico y bibliográfico. Resultaría inútil, a estas alturas, hacer una estricta crítica del libro como las escasas que pudieron aparecer en el momento de su publicación, porque ya es un obra histórica. Para comentarla debidamente es preciso escribir otro libro al menos de igual número de páginas. Por eso, nos limitamos en esta nota a recordar aspectos solamente históricos y bibliográficos, tal vez desconocidos para lectores no especializados en Juan Ramón.

De erratas y cambios

La permanencia del original en la imprenta fue larga. Sabemos que ya en enero de 1935 estaba a punto la edición, gracias a las confidencias de Juan Guerrero, el llamado juanramoniano mayor del reino con toda justicia: el domingo 20 de enero de 1935 anotó en su diario que Juan Ramón estaba entonces «dispuesto a dar el primero de sus libros grandes en verso para abril o mayo. Comenzará por el titulado *Canción*, donde recoge todas sus canciones. Ya tiene en la imprenta el primer pliego y espera que ahora ya no haya interrupciones, por lo que está contento. Todo está listo: el formato del libro, el modelo, papel, tipos, etc»[2].

Sin embargo, iba a pasar un año y medio antes de que el libro saliera de la encuadernación. Por eso el *copyrigh*, escrito así seguramente por errata, ya que la simplificación ortográfica establecida por el poeta es de suponer no alcanzara al idioma inglés, es de 1935, cuando se imprimió ese primer pliego, mientras que en el colofón se indica: «Aguirre, impresor. Calleja, encuadernador. Madrid, 1936». Esta disparidad de fechas permite que en algunas bibliografías se dé la de 1935 para *Canción*.

A Silverio Aguirre, impresor predilecto de Juan Ramón, no le sorprendían las dilaciones impuestas por el

[1] *J. R. J.,* Canción, *Madrid, Signo, 1936, 434 páginas más las «Hojas para el lector» en blanco. Reproducción facsímil por Seix Barral, col. Biblioteca Breve, Barcelona, 1993, con un prologuillo nuevo del autor.*

[2] *Juan Guerrero Ruiz,* Juan Ramón de viva voz, *Madrid, Ínsula, 1961, pág. 385.*

poeta, porque ya estaba acostumbrado a ellas. Las correcciones del poeta no terminaban nunca, y eso que en esta ocasión no se prolongaron tanto como en el caso de la *Segunda antolojía poética,* que según una nota final «se empezó a imprimir en 1920 y se terminó en octubre de 1922».

Lamentablemente, a pesar de la meticulosidad correctora del poeta y del regente de la imprenta, gran admirador suyo, los llamados duendes hicieron de las suyas. Así, en *Canción* no fallan; la más curiosa es que falta el poema número 65, o al menos el número, porque no sabemos si es que se dejó de componer un poema o fue que se saltó el número simplemente. Lo cierto es que del 64 se pasa al 66, y no se advirtió esa falta en el índice. Una jugarreta de los duendes que aún deben estar riéndose en la imprenta.

Más asombroso es lo que hizo la editorial Aguilar al publicar *Canción* en 1961: corrigió el error en la numeración de los poemas sin advertirlo, y así su libro contiene 418 canciones, lo cual es cierto, en vez de las 419 que dice contener la edición de 1936. Es falso, pues, lo que escribió Agustín Caballero en la «Nota preliminar» a la edición de Aguilar, que compuso nuevamente el texto, en la imprenta de Sánchez Leal, cuando aseguraba que «se ha procurado seguir en todos los detalles posibles la estructura y presentación de la primitiva [edición]».

Seguramente hubiera sido preferible mantener la ausencia del número 65, pero de no hacerlo así, al menos debiera haberse alertado al lector acerca del cambio en la numeración.

Otras alteraciones introdujo la edición de Aguilar, pese a su declaración de respetar la presentación de la primitiva. Fijémonos en un caso, que nos obliga a señalar otra errata en la edición de Signo, debida a la peculiaridad ortográfica del poeta: en el poema número 124 (según la ordenación de Signo) la interrogación «por qué» forma una sola palabra en las dos ocasiones en que aparece: «¿Porqué pensarán?» y «¿Porqué reirán?», pero la edición de Aguilar la separa en dos en su poema número 123, igualmente sin advertirlo.

Ahora bien: en el poema número 225 de Signo la interrogación se hace en dos palabras, igualmente en dos ocasiones: «Mi felicidad, ¿por qué/ fué amarga como la yel?» y «Mi desilusión, ¿por qué/ fué dulce como la miel?» (la acentuación de «fué» era académica entonces). De modo que esa discrepancia manifiesta otra errata en la edición cuidada por el poeta, en uno de los dos casos.

Una peculiaridad en las ediciones juanramonianas de aquellos años era colocar un punto grueso en lugar de las comillas. Tampoco en la reimpresión de Aguilar se respetó, aunque tiene menor importancia por no ser constante en las ediciones juanramonianas. Otras diferencias introducidas por la edición de Aguilar son más criticables, pero no es cosa de exponerlas ahora, por ser varias: se trata de las alteraciones del texto debidas probablemente a la oficiosidad de los correctores.

Volvamos a la aparición del libro tras su demorada composición. Se apresuró cuanto se pudo la encuadernación para que hubiera ejemplares expuestos en la caseta de Signo en la Feria del Libro madrileña, inaugurada el domingo 24 de mayo de 1936. Menos de dos meses después se sublevaban los militares monárquicos, dando lugar a una guerra civil que, entre otras cosas mucho más graves y dolorosas, impidió que los 2.150 ejemplares de *Canción* fueran distribuidos. Esa edición fue una víctima más de la rebelión, y se perdió en su mayor parte.

Uno de los primeros ejemplares que dedicó Juan Ramón fue para Manuel Azaña, que acababa de ser elegido presidente de la República el día 10 de ese mismo mes de mayo: «A Manuel Azaña, de su amigo de siempre, Juan Ramón Jiménez», decía escuetamente[3]. Poco después, en agosto, el presidente Azaña nombraba al poeta agregado cultural honorario en la embajada de España en Washington, con el encargo personal de contar la verdad sobre la lucha del pueblo contra la sublevación de los militares monárquicos. Nunca dejó de estar el pasaporte republicano en un bolsillo de las sucesivas chaquetas utilizadas por Juan Ramón en su exilio americano, junto a una piedra de su Moguer natal, al que regresó después de su muerte solamente.

En la portada del volumen no figura el nombre del poeta, sino únicamente sus iniciales, J. R. J. Eran conocidas de sobra por sus lectores, y hoy lo son internacionalmente. En esta edición facsímil la cubierta sigue el diseño habitual de Biblioteca Breve, y se da el nombre completo del poeta, además de reproducir el autorretra-

[3] Op. cit., *pág.* 467.

to que Juan Ramón dejó sin terminar y que resulta (¿quizá por ese motivo?) muy «actual», como pintado ahora.

El volumen de Seix Barral tiene unos dos centímetros menos que el primitivo en su altura y anchura, por lo que algunos poemas de versos largos presentan escasos márgenes. La encuadernación primitiva se hizo en tela, con una tirada especial en piel y mejor calidad del papel.

Se ha añadido a esta edición facsimilar una nota del poeta titulada como el libro. Es un escrito sorprendente, porque el primer párrafo está contado en primera persona (habla de «mi obra poética en verso»), mientras que los restantes manifiestan un distanciamiento del autor por medio de sus iniciales, como si fuese una tercera persona la escritora («Razones editoriales han obligado a J. R. J.» o «J. R. J. ha preferido»).

Es raro, porque Juan Ramón cultivó las confidencias sobre su escritura, y cuando aludió a ella en tercera persona lo hizo por razones de modestia; por ejemplo, en conferencias públicas, en las que recurrió a alguna perífrasis transparente. ¿Estaría destinado este escrito a algún folleto propagandístico de la edición, sin el retoque final unificador? Se trata de una nota explicativa, no autocrítica, ni tampoco semejante a aquellos poemas en prosa que puso ante los versos de algunos de sus primeros libros, en avance del tema.

Por eso sospechamos que pudo escribirla para que Signo hiciese publicidad de la edición. Ya en otras ocasiones, cuando trabajaba como director de ediciones en la Residencia de Estudiantes y en la Casa Calleja, redactó notas propagandísticas, de modo que ésta no sería, en tal supuesto, la primera.

Se refiere a ella a una segunda edición ampliada: «Razones editoriales han obligado a J. R. J. a disminuir el tomo en unas 200 canciones que irán desde la segunda edición». Este proyecto lo tenía dispuesto ya en 1935, según le contó a Juan Guerrero: «Me habla del libro *Canción* que tiene en prensa, en el cual recoge solamente unas 400 poesías, porque el tomo no puede hacerse mayor, pero el propio tiempo va ordenando la segunda edición, donde irán paginadas seguidas y podrán tener cabida todas: más de seiscientas»[4].

En efecto, a diferencia de lo que hizo en dos primeras antologías, en *Canción* cada poema empieza arriba de la página, excepto las series de «cancioncillas»: sentimentales, espirituales, intelectuales e ideales, que se imprimen seguidas bajo ese titular común denotativo de una sección con unidad propia.

Pese a sus erratas y disonancias, *Canción* es una obra ejemplar de las artes gráficas españolas. Compuesta según el lema goetheano adoptado por Juan Ramón, «Como el astro,/ sin precipitación/ y sin descanso...» (según la traducción inserta en este volumen, que varía en otros títulos), por los cajistas de Silverio Aguirre, tan virtuosos de su arte como el poeta de su escritura, hoy sería irrealizable. Por eso es de alabar que se reproduzca en facsímil. Así se aprecia la impronta juanramoniana dejada en las artes gráficas cuando eran artes, cuando se hablaba con toda justicia del arte de imprimir y de los maestros impresores, en aquellos felices tiempos de la tipografía perdidos irremediablemente.

Juan Ramón contribuyó con su buen gusto exquisito y su meticulosidad exacerbada a mejorar las artes gráficas hispanas, cuando dirigía las ediciones de la Residencia de Estudiantes y de la Casa Calleja. Las revistas y cuadernos impresos bajo su cuidado son también piezas maestras. Por eso era respetado en las imprentas, pese a su exigencia de que se impusiera su ortografía distinta de la usual y a su reiteración de las correcciones durante meses y hasta años.

En el caso de *Canción* puso un enorme cuidado, porque iba a ser el primer volumen impreso de sus obras completas. Que no pensaba titular así, sino *Unidad (Obra poética)*, según se advierte en el frontispicio de este volumen. Por fin en 1936 lograba Juan Ramón iniciar el anhelo de tantos años: editar toda su Obra, escrita por él con la inicial mayúscula para demostrar que era un ente propio. La había estado depurando, como él decía, corrigiéndola para que fuese «sencilla y espontánea». Una parte de la poesía en verso ya depurada figuraba en sus dos primeras antologías, la de 1917 y la de 1922, pero quedaba inédita mucha más y casi toda la prosa.

Según la ordenación de *Unidad* el verso se agrupaba en siete libros según su métrica; la prosa en otros siete según su temática, y siete más reunidos bajo el rótulo de «Complemento» darían a conocer sus traducciones, cartas, críticas y otros textos variados.

[4] Op. cit., *pág. 398, anotación del 14 de junio de 1935.*

Después de muchos años de cavilaciones, y cuando había cumplido los 54 de su vida y se hallaba en su plenitud creadora, Juan Ramón iniciaba la edición de su Obra depurada y ordenada. Lamentablemente, un grupo de militares rebeldes cortó el proyecto nada más empezado. En su exilio de hombre libre no quiso continuarlo: quizá le resultaba imposible proseguir un plan iniciado en circunstancias tan felices como diferentes de las que tuvo que padecer fuera de su patria. Otros propósitos se sucedieron durante su larga estancia en los Estados Unidos y la última en Puerto Rico, y ninguno se hizo.

La historia de la literatura española perdió la única oportunidad de contar con una edición fiable de la Obra juanramoniana. En la actualidad, sus escritos siguen esperando la hora de una publicación estructurada hacia la todavía imposible edición definitiva.

Por eso, *Canción* es un modelo a seguir por los estudiosos del poeta. Y es, sobre todo, una «casa de belleza», en la que los lectores encontrarán esas muestras de perfección lírica que Juan Ramón dedicó a la inmensa minoría popular de aristocracia de intemperie. Varios grupos andaluces cantan con distintas músicas estas canciones en la actualidad. Se cumple así la profecía poética de Juan Ramón, expresada en este libro: «Canción, tú eres vida mía,/ y vivirás, vivirás;/ y las bocas que te canten,/ cantarán eternidad».

Arturo del Villar



Onetti: la literatura como pasión*

Desde 1938 *(El Pozo)* a 1993 *(Cuando ya no importe)*, han pasado muchos años y muchos libros. Unos y otros han contribuido a configurar el mundo mítico de Juan Carlos Onetti, sobre el que el escritor uruguayo ha volcado, ha disparado un profundo pesimismo que ha desembocado, a sus 84 años, en la más absoluta desesperanza. Nota a la que su autor nos tiene acostumbrados y cuyo origen se remonta a 1940, momento en el que ya Onetti era un individualista desilusionado debido a un viejo sentimiento de desencanto en todos los órdenes de la vida uruguaya; nihilismo generacional descrito en su novela *Tierra de nadie*.

Que la melancolía, un claro sentimiento de absurdo y un profundo pesimismo y escepticismo, teñido ahora de una corrosiva y ácida ironía, se han acentuado en este escritor, al que sólo desde hace algunos años la crítica ha comenzado a hacerle justicia literaria, lo demuestra el sugestivo título de su última novela *Cuando ya no importe*, eco-recordatorio de su anterior *Cuando entonces* pero, sobre todo, título significativo de un mensaje desolado, hábilmente transmitido en la elección de un subjuntivo en el que, no hay que olvidarlo, la intencionalidad y subjetividad del emisor transmiten un matiz de

* *Juan Carlos Onetti:* Cuando ya no importe. *Alfaguara, 1993, 205 páginas.*

descreimiento absoluto en cualquier posibilidad de esperanza, un significado de nulidad intensificado por la presencia del adverbio «ya», que, por un lado, nos sitúa en una concreta coordenada temporal y, por otro, potencia el descreimiento absoluto hacia la existencia.

Como en otros libros, Onetti insiste con esta novela en su mundo, volviendo tenaz e implacablemente a sus espacios, temas y personajes. En este sentido no hay novedad. Encontramos de nuevo el ámbito mítico de Santa María, «esa saudade de nada», como la denominó su autor, un lugar desolado, sombrío y mediocre, en el que la esperanza y la fraternidad se han esfumado. La ciudad ficticia de: *Una tumba sin nombre, El Astillero, Juntacadáveres*... «una geografía de obstáculos para la verdadera comunicación y existencia»; un decaído puerto fluvial, «una verdad asombrosa y excepcionante», un lugar que nada tiene que ver con el Paraíso; antesala del infierno. Un espacio opresor que destruye y corrompe, en el que lo puro, la inocencia, la ilusión, lo positivo, no tienen cabida, un espacio en el que sólo hay lugar para la prostitución (no olvidar que el prostíbulo es otro espacio de vital importancia e interés en las novelas de Onetti), el alcoholismo, la sexualidad, la brutalidad, la violencia, la locura, la explotación, el contrabando, la negación de la individualidad, el miedo, el fracaso, la suciedad, el abandono, la monotonía, el aburrimiento... En este espacio degradado se dan cita personajes frustrados, sin ideales, sin ética, sin esperanza, desorientados, desgraciados, infelices, solitarios, desesperados de la vida, delincuentes, matones, prostitutas, buscadores... muchos de los cuales nos resultan ya conocidos como el doctor Díaz-Grey, personaje de *Una tumba sin nombre, El Astillero*..., Brausen, Fundador de Santa María y personaje central de *La vida breve*, pero reducido en *Cuando ya no importe* a un rótulo de un café y a una expresión interjectiva... Todos buscan una salida imposible en el microespacio cerrado, agobiante y degradado del Chamané, prostíbulo rancio, viejo y sucio, regentado por un milico homosexual que impone su ley.

El personaje central Carr (de nuevo el gusto de Onetti por los nombres extranjeros acentúa el origen dudoso del protagonista) viene de una situación extrema de frustración, y al aceptar un trabajo al margen de la ley y clandestino, cava la tumba de su futura e inevitable desgracia personal. Carr vive en una especie de vértigo. Al desarraigarse, desubicarse, desinstitucionalizarse, se convierte en un desterrado moral, pero también en un extranjero, en un extraño recluido en un entorno al margen de la humanidad, sin posibilidad y sin deseos de integración. Hastiado y cansado de vivir, manifiesta un cierto sentimiento melancólico ante la existencia, que no es otra cosa que una inmensa tristeza ante la certidumbre de que la felicidad es imposible. Esta existencia desengañada, inmóvil y desvaída en la que los días son tan iguales que se confunden, en algunos momentos, cobra cierto sentido porque nuestro personaje escribe a manera de diario el apunte de su vida, constatando sólo el día y el mes, no el año. La referencia al propio Onetti es, en este sentido, más que obligada, ya que fue justamente un aislamiento físico y moral, según ha afirmado, lo que hizo de él un escritor, como al personaje de su última novela. A pesar de que no hay datos concretos sobre el año en el que suceden los hechos, el tiempo, ese gran enemigo, se cuela indirectamente en las referencias iniciales a la crisis del Cono Sur en los años 70. Igualmente, el lector percibirá en el espacio fantasmagórico de Santa María, una realidad geográficamente localizable en un mapa: Montevideo, condensado en la famosa frase de la dictadura uruguaya: «el último en salir que apague la luz». Un Uruguay también opresor, en el que según Mario Benedetti se da «el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino», palabras que se pueden aplicar a la Santa María onettiana.

La presencia de esta realidad uruguaya en *Cuando ya no importe*, permite afirmar, una vez más, que pese al exilio físico de Onetti, que pese a que el escritor vive en España, no olvida su realidad no sólo uruguaya, sino también latinoamericana y que, pese a la distancia, el autor de *El Pozo* sigue produciendo una novelística «arraigada» como ha dicho César Vallejo cuando ha hablado de los escritores que escriben en el exilio.

Este protagonista es un héroe arquetípico (también el personaje de *El Pozo* escribe) para el que lo único que cuenta es el fracaso. Es un solitario que no se comunica, que no tiene a nadie y que, como tantos otros personajes onettianos, está en fuga, es un asocial, un desarraigado, que revive, cuando sueña e imagina, pero, sobre todo, gracias a un amor imposible. Carr, en el lugar ficticio que es Santa María, no tiene posibilidades de

salvarse porque Santa María es una trampa que anula y ahoga cualquier posibilidad vital. No solamente él, todos los que le rodean están condenados porque todos, en cierta medida, se sienten atraídos por la corrupción y la degradación. Con triste ironía, Onetti, a través de su personaje, confiesa su falta absoluta de esperanza y escapatoria.

A pesar de todo, nuestro antihéroe se creará ilusiones a través del amor hacia una niña, en principio y, posteriormente, bella adolescente, sueño que, como todo, se desvanecerá ante el abandono de ella y el miedo de él. Carr, en los breves apuntes que va escribiendo, muestra que el anclaje en el pasado es muy importante tanto en su aspecto negativo, ya señalado, como en el positivo que implica cierta certeza en una salvación a través del amor y de la añoranza de la mujer querida. Rememorando resucita el pasado, «que es inmodificable», pues, como afirma Carr, la única manera de que los recuerdos no mueran es contándolos, escribiéndolos.

Carr, además de responder a las habituales características de antihéroe, solitario, alcohólico, víctima de la desgracia, cómplice en asuntos turbios, culpable, estafador, mantiene la misma trayectoria vital que otros personajes onettianos: huida de un lugar, proyecto de futuro para mejorar, añoranza de un amor puro e ingenuo, el amor físico satisfecho a través de una sexualidad primaria y animal, caída en la corrupción, desastre, de nuevo huida, actitud desesperanzada y espera de la muerte. No hay posibilidad de cambio, nada que permita al hombre volver a empezar de nuevo su vida. Pero Carr es también un lector con unos gustos muy concretos. Las citas de la literatura francesa de fin de siglo y títulos específicos como *El Mito de Sísifo*, o *Los Monederos falsos*, son más que evidencias literarias.

En este mundo hostil, las mujeres, como en otras novelas de Onetti, son los personajes más matizados, dibujados y variados: animalizadas y embrutecidas, como Eufrasia; tiernas y seductoras, como la niña Elvirita; locas, como Angélica Inés; afectuosas y siempre lejanas y ausentes como Aura. No falta el personaje femenino recurrente en gran parte de la novelística de Onetti: la ninfómana y la joven tentadora imposible e inaccesible en su juego amoroso, siempre, hacia un hombre maduro; adolescente pseudovirginal, destructora y atormentadora de las ilusiones y esperanzas que deposita sobre ella el personaje central. Mujer que permitirá soñar y sublimar el amor como, por ejemplo, la niña Elvirita que provocará en Carr la nostalgia por la inocencia y juventud perdidas, pues no hay que olvidar que para los personajes del autor de *La vida breve* ingresar en la vida adulta es no sólo caer en la desesperación, sino entrar de lleno en una realidad tediosa. Es, en definitiva, el mundo femenino mucho más fascinante, sutil y misterioso que el masculino, quizá porque para su autor, las mujeres aún siendo salvación y condena, le han proporcionado mucha felicidad, como él mismo ha declarado, pero, además, hay otra razón: «las mujeres mantienen el encanto mucho más tiempo que el hombre». En cualquier caso hay que afirmar que Onetti ama a sus personajes porque «sin amor no hubiera escrito ni una sola palabra», ha asegurado el creador de Santa María.

Carr refleja la visión que Onetti tiene de las relaciones humanas abocadas a la desintegración y el deterioro, de ahí que, como otras veces, en otras novelas, se incorpore a su narrador: Carr, lo mismo que Onetti, escribe, actividad que desarrolla porque no termina de conciliarse con el mundo, pero, sobre todo, ambos lo hacen para sí mismos, para sentirse vivos, para ayudarse a vivir, para conseguir momentos de felicidad, para remontar la triste realidad, para olvidar, por algunos instantes, que el paso del tiempo nos obliga a admitir la certeza de que, como decía Neruda, nosotros los de entonces ya no somos los mismos.

Hay un secreto rencor contra el mundo, que Carr manifiesta en su cuaderno de memorias, a veces, desmemoriadas. En él desgrana a tijeretazos su historia más cercana y recuerdos «desvaídos por los años y la lejanía», que configuran un pasado (siempre el pasado en las novelas de Onetti tiene un interés mítico) lleno de desesperanza y fracaso. Aspectos que se prolongarán y acentuarán, cuando el protagonista empujado por la necesidad se vea obligado a cambiar. De esta manera, Onetti vuelve a recordarnos que la existencia es frágil y precaria, que la infancia es demasiado corta porque «se acaba a los tres años» y es entonces cuando la aspereza del mundo se impone; que su concepción del mundo, además de pesimista, está teñida de una ácida y corrosiva ironía: «cuando me presentan a alguien me basta con saber que es un ser humano para estar seguro de que peor cosa no pue-

de ser», dice uno de los personajes de *Cuando ya no importe*, pero también el autor de *Los adioses* nos recuerda que la amargura surge del convencimiento de que «no hay posibilidades de empezar la vida de nuevo».

Es ésta una novela de factura impecable, de tono confidencial, con un estilo que descubre, una vez más, esa relación pasional que el autor de *El Pozo* mantiene con la literatura, con una técnica compositiva discontinua y fragmentada de indudable estirpe faulkneriana. No vamos a insistir en todo lo que Onetti debe al escritor americano, pero sí recordaremos lo que tantas veces ha sostenido la crítica, un tanto exageradamente: el mejor texto de Onetti es la traducción que hizo de un cuento de Faulkner.

El apartamiento de Onetti de todo acto público, su desdén por la gloria y la fama, su buscado aislamiento, no han impedido que a este uruguayo, voraz lector, intransigente, terrible crítico y con un agudo sentido del humor, le fuera concedido en 1980 el Premio Cervantes por su labor literaria. Para este escritor la literatura es todo y, llevado por su admiración por lo femenino, no duda en hablar de aquélla como si de una mujer se tratase. Muchas veces Onetti ha contado que escribir es como «un amor extraconyugal». La comparación tiene su origen en una discusión que tuvo Onetti con Vargas Llosa: «Vargas Llosa cumple con una mujer a la que está unido oficialmente, que es la literatura, y yo, en cambio, como le dije a él, tengo un amor pasional con una mujer a la que veo, cuando me da la gana»[1].

También en esta novela encontramos el doble mundo onettiano de ilusión y realismo, alegría y adversidad, felicidad y culpa, vida y muerte. Pero también vemos cómo los polos negativos se han acentuado todavía más. Esto es debido al convencimiento, por parte del escritor, de que la existencia no sólo es ambigua y contradictoria, sino precaria y efímera, debido a lo cual Onetti se reafirma existencialmente escribiendo: «Siempre he tenido la sensación de que escribiendo uno está agarrado a la cola de la vida». El acto de escribir, ha afirmado Onetti, ayuda a ser feliz, pero también hay que decir que el acto de leer libros como *El Pozo, Juntacadáveres, La vida breve, La muerte y la niña, Cuando entonces...* contribuyen a recordar que la lectura es un placer que ayuda a sobrevivir, y que este uruguayo nacionalizado español, eterno y viejo fabulador (ya de niño contaba historias) aunque nunca relea sus libros y los olvide, ¡ojalá! se confunda cuando, recientemente, ha afirmado que *Cuando ya no importe* es lo último que va a escribir y que es «su testamento literario».

[1] *Entrevista realizada por Juan Cruz para el Boletín de Alfaguara, marzo de 1993.*

Milagros Sánchez Arnosi

Kafka*

Muchas veces en nuestra vida —ay, más de lo deseable— nos acomete la fantasía de que alguien, un escritor en este caso, se adelanta al libro que a nosotros nos hubiera gustado escribir. Un transeúnte de la literatura de y sobre Franz Kafka, como soy yo, ha sido atravesado por dicha fantasía en innumerables ocasiones, desde aquellas

* Kafka, *de Pietro Citati: Editorial Versal, Barcelona, 1993. Traducción de Juana Bignozzi. 274 páginas.*

emocionantes páginas de un pensador rigurosamente racionalista (me refiero a Elías Canetti) hasta la crónica estremecida de un fraterno compañero de ruta (me refiero a Max Brod). Pues debo confesar que nuevamente aquella imaginaria (hija del intenso amor a un hermano trascendente, abismal e insólito como es Kafka) me ha arrinconado contra la pared. El culpable se llama Pietro Citati y su libro, así, sencillamente, *Kafka.*

Este inteligente y hondo crítico y ensayista italiano nació en Florencia, en 1930, y es colaborador asiduo del *Corriere della Sera.* Un ensayo suyo sobre Goethe obtuvo el premio *Viareggio.* Además ha publicado varias novelas, entre las que destacan *Alessandro, La primavera de Cosroe* e *Historia primero feliz y luego penosísima y funesta* (publicada en español por la misma editorial Versal).

Cuando en número anterior de *Cuadernos* me refería a la publicación de *Cartas a los padres* y de las *Cartas a Max Brod,* decía en cierta secuencia: «Kafka no llegó a vivir que —como el pueblo al que pertenecía— no sólo el Libro es la última morada y la dispersión en el tiempo, esa patria portátil de los judíos, sino la afirmación de que la estancia terrestre es posible y que existe una pertenencia última, que el camino sin fin de la errancia admite, a veces, la certidumbre del fin sin camino». Cuando leo libros como los de Citati —esa instancia terrestre para albergar al querido hermano— mi primer impulso es reiterar aquel pensamiento: para un hombre (y un nombre) que no ha tenido espacio materno, que ha vagado por los vaivenes de la vida con afán de imposible refugio, que ha caducado repetidamente y vuelto a gemir repetidamente ante las violencias de una realidad inhóspita e irracional, que ha debido soñar obsesivamente mil soluciones porque no tenía ni una sola a disposición de su voluntad, que ha muerto en mil oportunidades porque era el aislamiento de la muerte la sola posibilidad de dar testimonio de la vida a través de la literatura («Para escribir necesito aislarme no como un ermitaño sino como un muerto... sólo así puedo vivir»), para ese ser condenado a no saber nunca cuál es su condena, pero consciente de la posible palabra redentora, un libro como el de Citati es otra posada para tocar su cuerpo y para compartir su estremecimiento. Ese «ángel meticuloso y ligero» que dice el autor, encuentra en dichas páginas un cuerpo triste, pero sin excluir nunca la última posibilidad de conciliación, ese alimento terrestre que siempre había anhelado. Justamente es en estas páginas de Citati donde podemos convivir a la vez con Gregorio Samsa —esa metáfora última, ese bicho metafísico— y con las imperfecciones obstinadas de su creador («Si me faltase aquí un labio superior, allí el pabellón de la oreja, aquí una costilla, allí un dedo, si tuviese en la cabeza zonas sin pelo y tuviera granos en la cara, esto no sería un suficiente contrapeso de mis imperfecciones interiores»). ¡Cuánto inmisericorde sentimiento de culpa para un ser esencialmente inocente! ¡Cuánta sepultura sin base viajando por las entretelas de un espíritu huérfano! ¡Cuánta desolación silenciosa en un grito siempre exhausto! Citati sabe transmitir estos estremecimientos. Él sabe que no había solución posible en la guerra que tomó el nombre de Kafka, pero sabe a su vez que allí, «soberanamente quieto», se sueña con la estabilidad y la nostalgia. Por eso se puede inventar a Felice o a Milena, se puede crear una mujer incanjeable, depositaria de ese sueño de estabilidad, nostalgiar una presencia sólida y materna, escribir miles de palabras (para, en última instancia, responder solitario a sus tiernas invocaciones). Dice Citati: «Él escribía y se contestaba solo. Hablaba y el eco era el que repetía sus últimas sílabas. Amaba y se amaba, odiaba y se odiaba, ofendía y se ofendía, condenaba y se salvaba, o trataba de condenarse y de salvarse en el mismo momento. Sólo el que no conoce por experiencia la fuerza de la fantasía puede creer que semejante actuación es menos auténtica que un amor entre dos personas reales». Lúcida interpretación de Kafka: él inventó su propia vida sin dejar por eso de padecerla y de habitarla de una luminosa dulzura. Por eso Kafka invocaba, al fin, su capacidad de espera, su expectativa eternamente posible, su esperanza final. No se entregó a la muerte: luchó contra ella, en sanatorios distintos, con profusión de medicamentos, con pulmones siempre anhelantes, con un arraigado y tembloroso amor a la vida. Por eso creo, con Citati, que no fue la intuición de Dios y la noción de trascendencia la que generó la espera en Kafka, pero este sentido de la espera, que coincidía con el hecho mismo de vivir, generó la idea de Dios. Y aunque la «presencia es irrebatible» (como escribió alguna vez), nunca depuso del todo su afán de tocar, «con la punta de los dedos», la magnificencia divina. Ese era su sueño más secreto. Y para un hombre que sabía del insomnio como pocos —dice Citati que los hombres in-

somnes son culpables, porque no conocen la serenidad del alma y están torturados por la obsesión— soñar era su más pura e inocente epifanía, algo así como hacer buenas migas con el inconsciente. No quiero seguir sin citar esta secuencia de Citati, notable en su perspicacia: «(Kafka) sabía muy bien que su inmersión en el inconsciente ofrecía peligros tremendos. Corría el riesgo de no volver nunca de su viaje de exploración o volver con los rasgos trastornados del loco. Pero también sabía que si hubiese puesto la tiniebla bajo la mirada de la razón, transformándola en un hábil juego intelectual como había hecho Poe, su obra habría sido vana. Y así, en esas noches se produjo el milagro que hace único a Kafka entre los escritores modernos. La tiniebla no perdía nada de su fuerza inquietante, de su viscosidad, de su irradiación: el inconsciente seguía siendo inconsciente, la razón nunca interponía su mediación y todo el archipiélago desconocido salía a la luz, encontraba una forma, ya sin una sombra o un rasgo indefinido como si fuera una criatura del día. Tenemos una impresión única: estamos inmersos al mismo tiempo en el inconsciente y en la vertiginosidad de la luz». Muchas secuencias como ésta habitan este libro: el notable análisis de *La metamorfosis*, por momentos estremecedor; la chapliniana y aguda interpretación de *América* (con una sumada tomografía excepcional sobre la civilización americana); la profundización en el concepto de exilio y el tono wagneriano de la presencia del amor, con su culpabilidad, su ambivalencia y su desborde imaginario y mítico; el nombre innombrable de Dios que bajo la máscara de *El Proceso* sitúa el vacío como instancia última, porque cuando no hay nombre hay vacío, porque una ausencia sólo es reemplazable por un nombre absoluto y enfático, porque Dios tiene fachada de Ley y de Tribunal pero sólo se pronuncia Dios, porque se trata del «esplendor inextinguible», de la «luz cegadora», de Aquel que sólo sabe que no quiere (o no puede) responder.

Me perdonarán los lectores esta asociación libre pero creo que pertinente. Existe un cuento judío que dice de un borracho que se encuentra junto a una farola encendida, arrodillado, buscando algo. Un amigo que lo encuentra en esa posición le dice:

—¿Buscas algo?

—Sí —responde el borracho—. Busco las llaves del coche.

—¿Las perdiste por aquí? —dice el amigo.

—No, las perdí en la esquina.

—Entonces, ¿por qué las buscas en este sitio?

—Pues hombre, porque aquí hay más luz.

Creo, sin frivolidades, que de esa luz habla Kafka. Esa absurda ambivalencia por la cual el borracho, en un sí es no es esencial, sabe que sólo cerca de la luz las llaves son posibles. A Kafka no le gusta la palabra verdad con mayúsculas ni le gustan los puntos finales. La pequeña verdad de cada uno es esa contradicción siniestra y a la vez jubilosa entre un Dios verdadero y otro delirante, a la vez cercano e inalcanzable, accesible sólo en lo inaccesible, cerrado como la puerta de la Ley pero abierto como la necesidad de su presencia. Lo dice Citati: «La necesidad es la categoría más cercana a lo sagrado».

Entonces, ¿cuál es el sentido de ese Tribunal que tanto en *El Proceso* como en *El Castillo*, o en tantas narraciones de Kafka, parece instalarse en el lugar de ese Dios cercano y lejano? Si para algún autor judío, Dios es el más grande recaudador de prepucios, para Kafka lo que recauda Dios son procesos, expedientes sin racionalidad, trámites infinitos. Cuando K. es arrestado, los guardias no le hacen una acusación concreta ni tampoco más tarde, cuando el Proceso ya ha avanzado metastásicamente. Ni aún bajo el gesto final del verdugo es posible saberlo. ¿Por qué? ¿Es que el pecado de Josef K. no se puede expedientar? ¿Es que esa acusación se refiere a algo tan lejano como ineluctable, a un pecado que nos transforma en especie? Por eso el Tribunal no tiene necesidad de inquisidores ni gendarmes, porque, como dice Citati, no se trata de si Raskolnicoff de verdad robó y mató a las dos viejas. Kafka crea otra instancia, más misteriosa, más insensata, más terrible: «No buscan, por así decirlo, la culpa en la gente, sino que son atraídos, como se dice en la ley, por la culpa». El Tribunal posee un olfato superior que hace que detecte al hombre «manchado por la culpa sin nombre». Por eso, tanto la guardiana de la puerta del Tribunal como el sacristán, reconocen a Josef K. en la penumbra, sin haberlo visto nunca.

Si el Tribunal es atraído por la culpa, el que lleva en sí la marca (o como querramos llamarla) de la culpa es atraído por el Tribunal. La mañana de la primera audiencia ninguno le indica a K. la hora de la reunión o la escalera del gran edificio y sin embargo K. llega a la hora fijada y toma sin vacilar la escalera correspondiente. La noche de su último día de vida nadie le preanuncia la

visita de los dos verdugos y, sin embargo, espera la llegada de los asesinos y se pone el traje negro de ceremonia. Es notable la agudeza de Citati para analizar la narración *Ante la Ley.* Inocencia y culpabilidad juegan un fascinante ajedrez metafísico donde no se sabe si admirar más la lucidez de la interpretación o el latido humano de esa prosa envolvente y fraterna. Sería largo recorrer tantos valiosos capítulos (el de *Milena* y el de *La Madriguera, Investigaciones de un perro,* son realmente dignos de la más honda bibliografía sobre Kafka) pero no quiero cerrar estas notas sin señalar la semejanza del final que Citati sugiere entre *El Proceso* y el *Wozzeck* de Büchner. No es que Citati nombre dicha obra ni al dramaturgo alemán (obra que Alban Berg transformó en una de las óperas señeras de nuestro siglo) pero en la página 146 (de Citati) uno puede inferir, a través de los niños que juegan detrás de una reja mientras Josef K. se dirige a sus verdugos, aquella escena maravillosa del hijo de María sobreviviendo juguetonamente al inmenso drama de su madre. Por lo menos, a mí me sucedió.

Este *Kafka* de Citati, como Kafka mismo, no hace más que plantear interrogantes, suprema validez de la auténtica literatura. Los interrogantes son de todo tipo y valor, tormentosos, arduos, enigmáticos, pretenciosos, trascendentes y, como en Kafka, reciben el silencio como respuesta, aunque fascinan por la elocuencia de su temblor. Para Kafka «la respuesta interroga, más bien se abraza como una serpiente alrededor de una pregunta», escribe Citati. Y agrega: «Entre la pregunta y la respuesta nacía un abismo incolmable, encima del cual cruzaba el puente de ninguna voz».

Lean este vertiginoso testimonio del amor. Citati se junta a Canetti y Max Brod con la misma «infinita dilación que expresa lo inalcanzable» dejando en nuestras manos ese testimonio irreductible que conmueve y golpea tanto como un acontecimiento.

Arnoldo Liberman

Don Quijote de la Mar Oceana*

Vigilia:
Acción de estar despierto o en vela.
Trabajo intelectual, especialmente el que se ejecuta de noche.
Obra producida de este modo.
Cualquier cosa que antecede a otra, y en cierto modo la ocasiona.
Víspera de una festividad de la Iglesia.
Oficio de difuntos que se reza o canta en la iglesia.
Falta de sueño o dificultad de dormirse, ocasionada por una enfermedad o un cuidado.
Cada una de las partes en que se divide la noche para el servicio militar.
Comida con abstinencia de carne.

Después de la publicación, en 1974, de *Yo el Supremo,* el escritor paraguayo había atravesado tiempos difíciles: un percance de salud serio, consecuencia del intenso esfuerzo de «compilación» de la novela emprendida en 1968, y la necesidad de salir hacia un nuevo exilio, ya que la situación interna de la Argentina —su segunda patria desde 1947— no hacía más que agravarse. En 1976 Roa Bastos se radica en Francia, exilio doble para él puesto que pierde el contacto cotidiano con la lengua española, y durante nueve años va a desarrollar actividades múltiples, no siempre fáciles de conciliar: una actividad de profesor universitario, una actividad de reflexión crítica sobre su obra y la escritura en general, y una actividad de ciudadano comprometido en una lucha pacífica y sin tregua contra los regímenes dictatoriales de Latinoamérica, y, particularmente, el del general Alfredo Stroessner en Paraguay.

Durante este período su obra «visible» ha sido esencialmente una obra de reflexión estética y política muy

* *Augusto Roa Bastos,* Vigilia del Almirante: *Alfaguara, Madrid 1993.*

importante. Su obra «invisible» ha sido abundante y dolorosamente inacabada: escribió, reescribió, anunció, inacabó sucesivamente *Contravida, Los Chamanes, La Caspa, El Fiscal*. ¿Por qué todas estas novelas, más que esbozadas, no lograron una forma satisfactoria para su autor? Es muy difícil contestar esta pregunta. ¿Cómo definir la misteriosa adecuación entre un deseo y un objeto que permite al escritor poner un punto final a un libro y arrojarlo al mundo? Esto forma parte del diálogo íntimo, quizás incomunicable, entre el sujeto y su escritura, y todo lo que se podría adelantar para tratar de explicarlo sería insuficiente, tan sólo anecdótico. Curiosamente, *El Fiscal*, una de esas novelas largamente inacabadas, que ha germinado durante más de diez años en el limbo de la escritura, acaba de recibir el impulso definitivo y salió a la luz en octubre del 93. En este caso está claro que ha sido decisiva la actual situación política de Paraguay, consecutiva al resultado de las elecciones de mayo, que supone una continuidad con relación al régimen de Stroessner y el fracaso de la esperanza de un real cambio democrático suscitada por la transición del 89 al 93.

Históricamente, este período doloroso, que podríamos llamar del exilio interiorizado, desemboca en el golpe de Estado del general Andrés Rodríguez, en febrero de 1989, que termina con la dictadura más larga de Latinoamérica. En noviembre, el Premio Cervantes corona la obra de Augusto Roa Bastos. Tras cuarenta y dos años de exilio y siete años de privación de sus derechos de ciudadano, el escritor paraguayo recobra su tierra, sus señas de identidad, sus raíces lingüísticas y culturales. Ese retorno emocionante y triunfal a la patria, los contactos repetidos con las nuevas generaciones, los proyectos para fomentar la educación y la cultura de los más humildes, la esperanza de que algo pueda por fin cambiar en su país dan al escritor un renovado impulso creador que va a concretarse en la publicación, en octubre de 1992, de *Vigilia del Almirante*[1]. Esta novela representa pues un hito muy significativo en la historia de la obra roabastiana: clausura un ciclo e inicia otro nuevo. El análisis que sigue quisiera justificar esto, aunque sólo sea de manera esquemática y esencialmente intuitiva, esperando los estudios más detenidos y profundizados que requiere una obra de una riqueza y una complejidad que no se perciben quizás a primera lectura.

¿Por qué escribir una novela en torno a la figura de Cristóbal Colón en 1992? Los motivos parecen obvios, incluso demasiado obvios: Roa Bastos no nos ha acostumbrado a escribir obras de circunstancia, y mucho menos en sus dieciocho años de silencio novelístico. Tenía que ser una «circunstancia» singularmente significativa para él, y que mucho tuviera que ver con su «circunstancia» personal. La celebración del Quinto Centenario del «encuentro de dos mundos», según el eufemismo consabido que pretendía no ofender ninguna sensibilidad, ha sido, efectivamente, una «circunstancia» que no podía dejar indiferente a ningún latinoamericano, y menos a un intelectual paraguayo exiliado y tan comprometido con la historia del Nuevo Mundo. Pero había más. Sabido es que la Historia es precavida y la memoria del hombre, profética: por eso Roa Bastos se había llevado, en la única maleta que le acompañó hacia Buenos Aires en 1947, un esbozo de novela en torno a la figura de Cristóbal Colón. Esos papeles, que habían dormido más de cuarenta años un sueño germinativo, constituyen el núcleo generador de la novela. Forman parte también de esa obra «invisible» de la que hablaba más arriba. Esta conjunción de una circunstancia histórica y una circunstancia personal ha hecho posible la gestación de la novela. El escritor lo ha explicado en la nota preliminar y en la nota final, así como en la conferencia que pronunció, el 14 de octubre de 1992 en la Universidad Complutense de Madrid, en la presentación pública de *Vigilia del Almirante:*

> Nacida de un proyecto, arrumbado durante más de cuarenta años de exilio, retomé los viejos apuntes y escribí en menos de tres meses esta historia fingida del almirante. He creído con ello contribuir en mi condición y dentro de mis limitaciones de escritor de ficciones a la formación de una conciencia crítica del descubrimiento; conciencia crítica anticolonialista, que tuvo en España y en las Indias sus eminentes precursores (Vitoria, Vives, Las Casas y muchos otros humanistas de formación erasmiana), desde el momento mismo en que el descubrimiento de América abrió el camino a la conquista y a la colonia, a la inevitable hecatombe de pueblos que los imperios producen, como fue el caso, en la misma América precolombina, de los aztecas, incas y mayas, para

[1] *Augusto Roa Bastos,* Vigilia del Almirante, *Madrid, Alfaguara Hispánica, 1992, 378 páginas. Paralelamente, la novela fue publicada en Asunción, RP ediciones, y en Buenos Aires, Sudamericana. Las citas remitirán a la edición española.*

no citar sino los mayores núcleos imperiales autóctonos que habían sojuzgado a pueblos más débiles[2].

Se trata, pues, de una obra totalmente comprometida con su circunstancia histórica, y, a la vez, de una obra hondamente arraigada en el mundo ficcional de Roa Bastos. El personaje en torno al que se urde la novela tiene características muy afines a las de otros personajes suyos: figura histórica y mítica, de dudosa biografía, visionario alucinado, empecinadamente ciego a todo lo que no se parecía a lo que él buscaba, héroe de una aventura cuyas consecuencias no podía prever, pero cuya desmesura quizá presintió.

Historia y ficción

Como en el caso de *Yo el Supremo*, no se trataba de escribir una novela histórica, sino una ficción en torno a un personaje preconstruido por una tradición historiográfica y literaria, mucho más larga y abundante para Colón que para José Gaspar Rodríguez de Francia. Para empezar había que *deconstruir* esa tradición para construir otra figura, otra historia, con otros esquemas, otra perspectiva ideológica, otro concepto del tiempo y del espacio. Así, las fuentes historiográficas —desde el *Diario* de Colón hasta los estudios más recientes de los historiadores— han sido utilizadas con total libertad: la ficción no se somete a los documentos sino que los considera materia narrativa, los dispone y los modifica a su antojo, según sus propias leyes. Citas inexactas, anacronismos deliberados, reescritura, interpretaciones tendenciosas o burlescas, abundan todos los procedimientos que indican un distanciamiento con relación a la historiografía o a la novela histórica. Se concede el mismo estatuto a las leyendas y relatos fabulosos que a los hechos documentados, se mezclan los tiempos y los espacios en una visión calidoscópica de singular complejidad.

Se trata, evidentemente, de una visión ahistórica, incluso antihistórica, o, si se prefiere, mítica de la gesta colombina. El punto de vista de la novela es el de un narrador contemporáneo de Colón, pero también de Roa Bastos, o, digamos de un Cristóbal Colón que hubiera vivido, como los patriarcas bíblicos, quinientos cuarenta y un años. Las motivaciones ideológicas de tal ubicuidad temporal saltan a la vista: permite dar una visión a la vez crítica y poética que pone en tela de juicio, y muchas veces denuncia despiadadamente, la visión de los «vencedores», conquistadores y colonizadores, y la de los «herederos», criollos oligarcas continuadores de la política ávida y expoliadora después de la Independencia. De la misma manera pone de manifiesto «el fardo más aberrante aún del neocolonialismo actual, cuyo rodillo compresor sabemos cómo funciona y sobre qué ejes hegemónicos en el nuevo desorden mundial»[3].

En la misma perspectiva ideológica se han de interpretar también algunos anacronismos solapados (tan solapados que algunos críticos los han tomado por errores cronológicos), cuyo valor simbólico arroja sobre los acontecimientos una insospechada luz. Así por ejemplo, el Almirante —el nombre de Cristóbal Colón no aparece nunca, sólo se evocan sus significantes latinos— declara que salió de Palos de Moguer el día mismo en que los judíos fueron expulsados de España, cuando los historiadores nos aseguran que la expulsión tuvo lugar unos meses antes. Asimismo dice: «Con la *Gramática* del P. Librixa, llevo también entre mis portulanos *El Manual del perfecto Inquisidor*, de Pedro Páramo», cuando sabemos que Antonio de Nebrija no era Padre, que su famosa *Gramática* no había salido todavía de la imprenta cuando partieron las tres carabelas, y que Pedro Páramo es más bien un personaje de Juan Rulfo. Sin embargo hay que reconocer que es muy significativo poner de relieve, de esa manera tan poco católica, la afinidad ideológica entre los tres grandes acontecimientos de 1492, la Inquisición y el simbólico cacique rulfiano. A veces hay que dar tiempo al tiempo.

Don Quijote de la Mar Oceana

El mismo procedimiento de desplazamiento y condensación —tan parecido al principio de funcionamiento del sueño según Sigmund Freud— se nota en la estructura interna del personaje del Almirante: éste no es sólo el

[2] *«La obsesión de narrar»,* Última hora, *Lunes 26 de octubre 1992, pág. 46. Texto completo del discurso pronunciado por Augusto Roa Bastos en España con motivo de la presentación de su última novela:* Vigilia del Almirante.

[3] Ibídem.

descubridor de un mundo nuevo, sino que también es el Caballero Navegante, con las virtudes, la locura y la pasión amorosa del Caballero Andante, y, cómo no, terminaba siendo la figura en la cual culmina, a la vez que se *deconstruye*, el héroe místico: el Caballero de la Triste Figura, Don Quijote de la Mar Oceana.

La novela de Cervantes es, efectivamente, otro texto-fuente: el *Quijote*, pero también *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cuyo prólogo escribió Cervantes pocos días antes de morir, constituyen una de las capas más visibles del palimpsesto de *Vigilia*. La muerte del Almirante es la muerte de Don Quijote y la de Cervantes, narrada con frases de los textos cervantinos ligeramente retocados y mezclados que señalan un emocionante y luminoso paralelismo entre el Almirante descubridor y el buen hidalgo que había leído demasiadas novelas de caballerías:

— Señores —dijo el Almirante con el último aliento, que parecía venir de ultratumba—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño, ni en mi cabeza vuelan más los pájaros del Mar Tenebroso, a los que debí el Descubrimiento. Yo fui loco y muero cuerdo. Fui Almirante, Visorrey y Gobernador perpetuo de todas las Indias. ¡Locura de los que ponen su quimera en los honores y riquezas de este mundo! No vuelvo a ser agora más que el grumete ligur, el peregrino de la tierra y del mar, el judío errante convicto y converso, que siempre fui con honra y sin provecho (p. 368).

— Os digo adiós, suavemente. Tiempo vendrá, quizás, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía. ¡Adiós, gracias a todos, adiós donaires, adiós regocijados amigos; que yo me voy a otra vida, deseando veros presto contentos en ella conmigo!... (p. 370)

A diferencia de Cristóbal Colón —al menos si nos fiamos de su *Testamento*— y siguiendo el ejemplo de Don Quijote, el Almirante muere confesando que ha vivido loco y muere cuerdo. Ordena que se queme el testamento que había dictado anteriormente, y dicta las siguientes disposiciones:

Renuncio a todos los títulos, privilegios y honores que me han sido otorgados, dejados en suspenso o retirados. [...] Mando que todas las tierras y posesiones que se me han atribuido en recompensa de un descubrimiento que no ha sido hecho por mí, y de una conquista que yo he comenzado y que va contra todas las leyes de Dios y de los hombres, sean devueltas a sus propietarios genuinos y originarios. [...] Los grandes daños y el holocausto de más de cien millones de indios deben ser reparados material y espiritualmente en sus descendientes y sobrevivientes. (p. 374-375)

Está claro que el testamento apócrifo del Almirante tiene que estar fechado en 1992 y no en 1506: da testimonio de cinco siglos de historia, de historiografía y de literatura, de controversias y de reivindicaciones, de buena y mala conciencia, de crímenes y de heroísmo. Se trata de la visión de un «mestizo de dos mundos, de dos historias que se contradicen y se niegan», según la define Roa Bastos en la nota preliminar de la novela. No es del todo absurdo hacer del quijotesco Almirante el primer mestizo americano.

Historia y leyendas

Entre las leyendas que los hombres de las carabelas llevaban en el equipaje, y que alimentaban su avidez y sus sueños, se pueden citar la de El Dorado, el Reino del Preste Juan, los caníbales con hocico de perro, las sirenas y las amazonas que moraban en la fabulosa Isla de las Mujeres. Pero la principal leyenda que retoma y desarrolla la novela es la de un marino español, llamado el Piloto, cuya nave fuera presa de una descomunal tormenta cuando navegaba entre España y las Islas Canarias. Empujada hacia el Oeste durante veintinueve días por los huracanes, la nave habría recalado en una tierra desconocida. El Piloto, de regreso de ese tremendo viaje con un puñado de compañeros medio muertos, habría expirado en brazos de Cristóbal Colón, establecido por entonces en Portugal, revelándole, en su agonía, la existencia de esa *Terra Incognita* y las indicaciones necesarias para volver a ella. Colón pensó que se trataba en realidad de la orilla desconocida de las Indias Orientales que se podía alcanzar por vía marítima navegando hacia el Oeste, ya que creía que la Tierra era esférica.

Esta leyenda, recogida por primera vez por el Inca Garcilaso de la Vega en el capítulo III de sus *Comentarios Reales*, interesa no tanto a causa de su improbable —e innecesario— fundamento histórico, como a causa de lo que simbólicamente significa. Al afirmar la existencia de un «protonauta predescubridor», el Almirante se conforma al esquema profético: los profetas, y en particular el último de ellos, Juan el Bautista, anunciaban la llegada del Mesías y le preparaban el camino. No hay que olvidar que Cristóbal es *Christum Ferens*, el que había de llevar a Cristo al otro lado de la Mar Oceana, y que Colón mandó buscar en las Sagradas Escrituras todo lo que podía parecerse a un anuncio profético de su mi-

sión descubridora: el conjunto de estos textos fue reunido bajo el título de *Libro de las Profecías*[4].

A esta motivación, de índole religioso, conviene añadir otra: el Piloto —a quien Garcilaso da un nombre y una patria— no es sino el representante de todos los predescubridores, probables e imaginables, de la *Terra Incognita:*

> Navegantes muy anteriores al fallecido Piloto protonauta —celtíberos, gaélicos, escandinavos, anglosajones, mongólicos—, lo habían hecho miles de años antes dejando grabadas las huellas de su paso en inscripciones rupestres que no han sido todavía totalmente descifradas en las profundidades de las cavernas prehistóricas, en los sitios más extraños y distantes del lugar donde mucho después se produjo el descubrimiento. La existencia de poblaciones y culturas venidas desde el Asia y la Polinesia demuestran *in situ* quiénes han sido los verdaderos descubridores. (p. 63-64)

Esta figura del Piloto que acompaña la vigilia alucinada del Almirante como una sombra, un presagio y un doble no ha de interpretarse como una voluntad de despojar a Cristóbal Colón de la gloria del Descubrimiento, reduciendo su misión a la de un simple mediador que sólo hizo *visible* una tierra inventada por la humanidad siglos antes. El doble personaje de Piloto-Almirante no puede sorprender a quien conoce la obra roabastiana. Por mi parte, veo en él una nueva metáfora de la función de autor, tan cuestionada por el escritor paraguayo: de la misma manera que el Autor, en la concepción de origen romántico, es la fuente única e inspirada de la Obra, de la misma manera el Descubridor del Nuevo Mundo sólo puede ser un hombre único e inspirado. Resulta casi blasfematorio pensar que la *Terra Incognita* no era virgen cuando Colón la pisó por primera vez. Sin embargo, en la importancia concedida al personaje del Piloto se podría ver una especie de explicación mítica de un saber, intuitivo primero, y luego confirmado por el progreso científico: que otros seres humanos habían llegado a esa misma tierra desconocida mucho antes que el marino genovés.

Esa leyenda del marino que muere revelando el secreto del descubrimiento de una tierra fabulosa, imagen del Paraíso Terrenal, a la cual habría llegado empujado por una tempestad, no es única. La encontramos también en la tradición oral irlandesa, y, probablemente, en otras muchas. El acierto de *Vigilia* consiste en haberla colocado en el centro mismo del dispositivo narrativo, creando el personaje del Almirante obsesionado por el Piloto, habitado por él, guiado por su relato fabuloso, oscurecido por la agonía.

El viaje del protonauta predescubridor duró veintinueve días durante los cuales no cesó la tempestad: lo que parece exageración fabulosa está sin embargo muy por debajo de lo que relata Cristóbal Colón. En la *Carta del Almirante a los Reyes Católicos,* donde cuenta su cuarto y último viaje, se lee: «Ochenta y ocho días había que no me había dejado espantable tormenta, atando que no vide el sol ni estrellas por mar; que a los navíos tenía yo abiertos, a las velas rotas y perdidas anclas y jarcias, cables, con las barcas y muchos bastimentos»[5].

El viaje inmóvil

Paradójicamente, la novela se abre con el espectáculo de las tres carabelas completamente inmovilizadas en el magma putrefacto del Mar de los Sargazos:

> El mar se mueve apenas bajo el pesado mar de hierbas. Ni una brizna de viento y las naves al garete desde hace tres días, varadas en medio del oscuro colchón de vegetales en putrefacción. El mar en su calma mortal se ha convertido en estercolero de plantas acuáticas. (p. 15)

Atascado en este Mar Tenebroso, el relato va a remontarse en el tiempo, como los pájaros «volando hacia atrás para engañar al viento»: las tres cuartas partes de la novela van a desarrollarse durante este viaje inmóvil de tres días, hasta que, brutalmente, «tras la calma engañosa desató sus furias la tempestad» (p. 277). Las tres naves, arrancadas al encanto de su prisión vegetal, van a tocar tierra, por fin. No sé por qué, esas naves atolladas en el líquido espeso y negro de los Sargazos, me traen a la memoria los pies de Patiño, el Secretario del Dictador Supremo, metidos en el agua estancada, espe-

[4] *El manuscrito original se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla (84 folios) y ha sido editado varias veces. Ha sido traducido al español por Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de Colón IV, 1992, XXI y 138 páginas.*

[5] *Cristóbal Colón,* Los cuatro viajes del Almirante y su testamento, *Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral 633, edición y prólogo de Ignacio B. Anzoátegui, 10.ª edición, 1991, pág. 190.*

sa y negra como la tinta, de la palangana en la cual ponía a refrescar sus extremidades mientras copiaba el dictado del amo. No sería del todo absurdo interpretar la visión apertural de la novela como una nueva metáfora de la escritura que confiere al relato la fijeza de la muerte, hasta que la palabra oral, como un viento huracanado, lo saque de su inmovilidad pútrida. La frase liminar de la novela es notable en muchos aspectos:

Toda la tarde se oyeron pasar pájaros.

Esta frase misteriosa está cargada de muchos presagios: los pájaros, en la mar, se consideraban anunciadores de la proximidad de la tierra, sin embargo estos vuelan al revés y, en consecuencia, invierten los signos premonitorios. Lo que anuncian, después de la calma de tres días, es la tempestad que va a desatarse 262 páginas más abajo:

Oía pasar algún que otro pájaro en el silencio total del universo. Y no hubo más. Tras la calma engañosa desató sus furias la tempestad. (p. 277)

Los pájaros anunciadores de la tierra llenan las páginas del *Diario* de Colón: los primeros aparecen el 14 de septiembre, o sea ocho días después de la salida de las Islas Canarias, y veintiocho días antes de la llegada a Guanahaní:

Aquí dijeron los de la carabela Niña que habían visto un garjao y un rabo de junco; y estas aves nunca se apartan de tierra cuando más veinticinco leguas[6].

Sin embargo, no son estos primeros pájaros los que migran de las páginas colombinas a las de *Vigilia*, sino los últimos aludidos en la noche del 9 al 10 de octubre:

Toda la noche oyeron pasar pájaros[9].

El empleo de esta frase como tema apertural de la novela me parece un ejemplo notable de uno de los aspectos fundamentales del trabajo de escritura. A primera lectura las dos frases parecen idénticas, en realidad la modulación o variación es importante y afecta puntos esenciales:

— el desliz temporal de la noche a la tarde (los pájaros anuncian la tempestad que se desatará por la noche),

— el cambio de la voz verbal activa (*oyeron*, sujeto: los hombres) a la voz medio pasiva *(se oyeron*, sujeto: los pájaros) que implica un cambio en la perspectiva narrativa y en la instancia narradora. En el *Diario* se trata de un narrador impersonal que habla del Almirante y de los tripulantes en tercera persona. En la primera *parte* de la novela (las secuencias narrativas se llaman *partes)* el narrador es el Almirante que cuenta en primera persona.

— la modificación del sujeto de la frase le da una tonalidad misteriosa que será constante a lo largo de la novela.

La lengua del exilio

La escritura de *Vigilia* es novadora dentro de las muchas modalidades que presenta la obra roabastiana, y viene a confirmar la sorprendente facultad de renovación a la que nos había acostumbrado la sucesión de cuentos, novelas y poemas durante cuarenta años. Roa Bastos inaugura aquí lo que él llama su «lengua del exilio»: una escritura despojada no sólo de sus señas de identidad paraguaya —apenas si subsisten las huellas suficientes para reconocerla—, sino también de ese carácter excesivo que es la marca de *Yo el Supremo.* Contrapunto a la opacidad y compacidad del discurso dictatorial, la escritura fluida de esta novela busca la transparencia expresiva de un mundo de agua y de viento y de la vigilia alucinada que lo genera. Una transparencia que no excluye, ni mucho menos, la complejidad: la lengua se modula en múltiples registros que oscilan entre la ternura y lo grotesco, el fuego interior y el sarcasmo. Poco a poco, otras voces vienen a unirse a la voz interior del Almirante: las voces de los cronistas, antiguos y modernos, la voz ambigua del *Diario* donde Bartolomé de Las Casas reescribe admirablemente el castellano lusitanizado del marino ligur, la voz reinventada de un Almirante empapado de Sagradas Escrituras y de novelas de caballerías, la voz de la tradición oral narradora de leyendas, la voz de un Cervantes que en vez de haber pasado por los baños de Argel hubiera sido prisionero de los indios avaporú.

Se necesita tener la osadía de un escritor principiante para inventar un castellano antiguo que no es ni la pa-

[6] Ibídem, *pág. 20.*

[7] Ibídem, *pág. 28.*

rodia ni el pastiche de la lengua del *Diario*, sino una suerte de contrapunto lúdico que pone de relieve el sabor y la ternura de una escritura «ingenua», así como los prejuicios ideológicos que deja traslucir. Se necesita tener la osadía de un escritor principiante para reescribir la muerte de Don Quijote al inventar la muerte de un Almirante exhausto, abandonado, humillado, arrepentido, vencido por una empresa cuyas dimensiones históricas conoce, al contrario de lo que le pasó a Cristóbal Colón.

Es cierto que lo que más me ha llamado la atención en *Vigilia del Almirante* es el carácter lúdico y gozoso de la escritura: el placer de escribir es tan palpable que tiene que comunicarse al lector que se deja embarcar en esta extraña carabela, que se entrega al juego de una aventura a la vez sutilmente intelectual y hondamente carnal. La trama narrativa se urde cabalísticamente sobre tres cifras: 7, 13 y 17, con intenciones simbólicas tan claras que a veces hasta se modifican fechas muy notorias. Por ejemplo, el Almirante nace en 1453 (y no en 1451 como Colón) porque 1 + 4 + 5 + 3 = 13; peor todavía, las tres carabelas tocan la tierra deseada el 13 de octubre de 1492. El año no tiene por qué modificarse ya que la suma teogónica da 7, el número de oro. El 13 es un número cuyo simbolismo ambivalente no hace falta recordar, arcano de la Muerte en el Tarot, significa fin y renovación, y puede ser de buen o de mal agüero según como se quiera interpretar. Además da la casualidad que Roa Bastos nació el 13 de junio de 1917.

Más allá de su carácter lúdico, tan importante, tan serio, el juego con las fechas —¿qué otra cosa es una conmemoración?— es también una meditación sobre el tiempo, la memoria, la Historia, sobre el destino de un hombre «oscuramente genial» que tuvo que enfrentarse con una aventura que no podía entender. En el día de su muerte siguió ignorando que había descubierto un continente nuevo: por eso fue el primer «encubridor» a la vez que descubridor. En el día de su muerte siguió ignorando que había desencadenado el mayor cataclismo de la Historia de la humanidad. Se han necesitado por lo menos cinco siglos de vigilia para comprenderlo.

Milagros Ezquerro

La poesía de Antonio Gamoneda

(Una *lectura*)

I

«Escribir es una aventura totalmente personal. No merece juicio. Ni lo pide. Puede engendrar, engendra a veces en otro una volición, una afección, un adentramiento. Otra aventura personal. Eso es todo». Esta cita de José Ángel Valente[1] puede situar adecuadamente el punto de partida de este texto sobre la poesía de Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931) que no se pretende *crítico*. Preferiríamos mostrar una *lectura* que diera fe de un encuentro. Sabemos de antemano que ésta será insuficiente. Y ello, entre otras causas (incluida, en primer lugar, la propia limitación de quien lo intenta), por la imposibilidad manifiesta de abarcar en toda su extensión, matices y complejidad una obra como la presente, por la dificultad de trasladar al papel las circunstancias que rodean el acto intenso e íntimo de la lectura o, en fin, por el mismo carácter inefable que sustancia (para bien y para mal) todo lo poético. En esa contradicción (dar cuenta de una aventura personal de la que ni sabemos, ni podemos, ni, acaso, debamos dar cuenta) nos instalamos y, desde ella, procedemos a ordenar en precario ese discurso.

[1] *Valente, José Ángel: «Como se pinta un dragón».* Material Memoria (1979-1989). *Madrid, Alianza Editorial, 1992.*

II

Toda la poesía de Gamoneda escrita entre 1947 y 1986 quedó agrupada en el libro *Edad*[2]. En él se daba cuenta de *Primeros poemas* (escritos entre 1947 y 1952 y presentados por primera vez en esa edición), *Sublevación inmóvil* (1953-1959, publicado en 1960), *Exentos I* (1956-1960 incorporados ahora a la edición), *Blues castellano* (1961-1966, cuya primera edición data de 1982), *Exentos II* o *Pasión de la mirada* (1963-1970, inéditos también hasta la aparición de *Edad), Descripción de la mentira* (1975-1976, publicado en 1977) y *Lápidas* (1977-1986, primera edición de 1987). Con posterioridad sólo ha visto la luz *Libro del frío* (1992)[3].

Edad es el libro singular que corresponde a un poeta no menos singular. Una trayectoria azarosa y decididamente *rara* (sirva de ejemplo la publicación de *Blues castellano* dieciséis años después de concluido o su primera filiación a Adonais tras quedar finalista en el premio del año 59, conseguido con *Las brasas* por Francisco Brines) obtiene al fin su carta de naturaleza poética. Pero por encima del azar, la necesidad. Quiero decir que Gamoneda ha sabido y podido levantar también un sólido edificio de coherencia poética, unitario y plural, basado en un ejercicio de constante reescritura. Pueden ser iluminadoras, en este sentido, unas palabras de Gamoneda escritas en su introducción a la reedición del libro *Otra vida más alta*[4] del que fuera autor su padre, Antonio Gamoneda. En la declaración de intenciones que abre el volumen, Gamoneda dice: «En síntesis, se trata de una revisión próxima a la que, a mi modo de ver, tendría que haber hecho el autor al volver sobre su obra en años de madurez. Yo he actuado así sobre mi propia escritura, y lo que creo bueno para ésta me lo parece también, con otros límites, para la de mi padre». Parece innecesario cualquier comentario. En las «Notas» que, a modo de epílogo, escribiera Gamoneda para la edición de *Lápidas* (que se mantienen en la edición de *Edad)* leemos: «En cuanto a esta escritura, digo que también es reescritura (reescribir es un derecho que me reservo indefinidamente)». En todo caso, el libro, que en rigor fue *escrito* de nuevo, intensifica su carácter novedoso tanto por aportar materiales inéditos como por difundir una poesía condenada a la marginalidad de las editoriales provinciales y de escasa tirada. Ausente de los estudios y las antologías, Gamoneda, con ese libro, se puede decir que *nace* realmente a la poesía, al menos a la que fundan sus lectores. El posterior interés de la crítica especializada (universitaria o periodística) y de los jóvenes poetas (y no sólo de ellos) que le leen —y lo que no es menos importante, le *critican*— no viene sino a demostrar que sobre lo azaroso privó lo consecuente.

El discurso de Gamoneda es un discurso circular: va y vuelve sobre la memoria. Su vocabulario también gira en torno a unos términos reiterados que acaban por dotar a su poesía de una carga simbólica extrema. En gran medida esa unidad debe su eficacia a ese proceso de incesante reescritura. Lo ya escrito se actualiza y corrige en un momento determinado y ello a la luz de una óptica sabia y precisa que va dotando a los materiales, publicados o no, de un sentido global uniforme. Las diferencias de fraseo y aun de intención (en distinta gradación narrativa y/o poética dependiendo de tal o cual libro) no interrumpen el tono general del discurso. Un hombre va dando cuenta de sí mismo. El correlato se hace más o menos preciso en este o aquel momento pero siempre es la experiencia, sujeta a la memoria y al olvido, la que, como sombra inseparable, se proyecta detrás del mismo rostro.

La singularidad de ese libro es notable: él solo da cuenta, en un único y lúcido y tenso acto de escritura, de un proceso que ha costado años sostener. Poco importa que las expresas o supuestas *variaciones* ocupen apenas cinco páginas de apéndice. Es en el interior de la poesía donde el cambio ha tenido lugar y por eso sus consecuencias prácticas carecen de esa entidad previsible en trabajos de semejante envergadura. ¿En qué medida ha afectado a sus lectores esa propuesta? Si respondiéramos a título personal, teniendo en cuenta que nuestra situación es generalizable por cuanto el poeta Gamoneda (ausente, ya se dijo, de las antologías y poco o nada mencionado en las *listas de éxito* de los poetas de entonces) nos era prácticamente desconocido (excepción he-

[2] *Gamoneda, Antonio.* Edad (1947-1986), *edición de Miguel Casado. Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1987.*

[3] *Gamoneda, Antonio.* Libro del frío. *Madrid, Siruela, 1992.*

[4] *Gamoneda Antonio,* Otra vida más alta (1919). *Gijón, Universos, Libros del Pexe, 1993.*

cha de su libro *Lápidas* y los consiguientes poemas que antes de su aparición fueron publicados en revistas como *Cuadernos del Norte),* la respuesta sería «sí». Poniéndonos en la situación de otros lectores, mayores en edad y presumiblemente bien informados, también habría de presuponerles una lectura distinta: no tanto por los cambios reseñados cuanto por la nueva presentación del *producto* poético, fruto maduro de lo que podríamos llamar intención *jabésiana*[5] de *libro total.* Ya nos hemos referido en otra parte[6] a la dificultad (o a la falta de importancia, tanto da) de ubicar en la teoría *generacional* al uso a un poeta como Gamoneda. Más aún si precisamos que, en rigor, no deberíamos hablar de un *poeta* sino de una *poesía.* Tampoco parece oportuno ignorar el impacto que ese libro causó en un nutrido grupo de poetas —de incipientes poesías—. La evidencia (el estilo frente a la tendencia, la perseverancia frente a la precipitación, la voz frente al eco) estaba servida y el ejemplo no podía caer en el saco roto de las poéticas *à la mode.*

III

A la singularidad de *Edad* hemos de añadir la de la poesía allí contenida. No debemos quedarnos simplemente en lo llamativo de esa edición o en lo inusual del fenómeno que encierra. Por debajo late un juego circular y sutil de variaciones. Los *géneros,* a medida que avanza la obra, pierden el miedo a las definiciones. Las *formas,* respetuosas al principio con la sujeción al metro y a la rima —simbolizadas, en fin, por el soneto—, se adaptan sin más a otro discurso, o al mismo *respirado* de otro modo. Cambio de respiración, cambio de aliento. Los *temas,* siempre idénticos, se adaptan al momento que se vive; tal vez al que en ese instante se recuerda. Al fondo, la ausencia del padre, la omnipresencia de la madre, la guerra, la infancia, la enfermedad, la vejez, el amor o la muerte. El matiz que los hace diferentes está en la apropiación de la experiencia personal que tras ellos se oculta de una forma apasionada, al tiempo que escéptica y desesperada. La poesía de Gamoneda ostenta, por eso, la marca de la necesidad. No en vano (otra de las evidencias que vino a aportar esta poética) su lectura echa por tierra la manida y monolítica teoría poética que se ha dado en llamar *de la experiencia:* a pesar de haberla aquí a manos llenas, no parece necesaria la presencia de un *personaje* para sentir que la voz que habla desde los poemas lo hace desde la seriedad, la pasión y el dolor[7]. No está necesitado este decir de sencillas teorías de ocasión (aunque vengan avaladas por textos críticos complejos). Si nos atenemos a las más consolidadas, podríamos preguntarnos: ¿es esta una poesía expresionista o surrealista? ¿Es urbana o rural? ¿Clara o hermética? ¿Del *50, del lenguaje* o *del silencio?* ¿Son poemas en prosa, prosas poéticas? Los puristas, incluso, podrían esgrimir: ¿es prosa o verso? Por no mencionar *la bicha* de las influencias: ¿la Biblia, Saint-John Perse, Rimbaud, Trakl? Así hasta el infinito... Irreductible a simplificaciones más o menos académicas o didácticas, la de Gamoneda tiene la gracia de la pura y simple Poesía. Ni más ni menos, podríamos añadir.

IV

La tierra y los labios es el libro que contiene los primeros poemas de Antonio Gamoneda. Son poemas de aprendizaje y están escritos cuando el poeta cuenta entre dieciséis y veintidós años. Su primera edición, no obstante, es de 1987, fecha en que aparecen reunidos en *Edad.* Son veintiún poemas breves que se apoyan en la poesía popular y en la canción tradicional. Sus metros y rimas se adaptan a ese proceder clásico y en lo formal no muestran mayores alardes, aunque tampoco se observan las caídas previsibles en alguien que apenas tantea un nuevo modo de expresión. No serían poemas identificables con nuestro autor si a ese aspecto concreto nos atuviéramos. Es en los temas, o mejor, en el tratamiento y el tono empleados al tocar temas de siempre, comprensiblemente asimilados por el poeta primerizo, si dan la medida del Gamoneda que ahora conocemos. Un lema podría englobar estos breves textos sin título: *juventud de dolor.* No en vano el muchacho que escribe ha vivido ya circunstancias excepcionales que habrán de marcar obsesiva-

[5] *Jabès, Edmond. Autor, entre otros, de* El libro de las preguntas. *Madrid, Siruela, dos volúmenes, 1990 y 1991.*

[6] *Valverde, Álvaro. «La travesía del silencio (Pasión de la mirada)».* Antonio Gamoneda, *Madrid, Calambur, 1993.*

[7] *Casado, Miguel. «Introducción».* Edad, *pág. 12.*

mente los grandes momentos de su poesía. Ya ha superado su infancia, y con ella la experiencia de la guerra y de la muerte, del odio y la venganza. Los míseros tiempos de la postguerra ocupan el escenario de su poesía y de su dolor. «Suena mi oscura juventud y suena/ mi corazón extrañamente grave», escribiría. Otro de esos temas que de forma más misteriosa gravita en toda su poesía queda, a mi modo de ver, explicitado en estos primeros ejercicios: el de la duda sobre la ausencia o presencia de Dios. El abandono y el silencio ocupan el lugar de la revelación.

V

Sublevación inmóvil es, en rigor, el primer libro de Gamoneda. A pesar de mantener en apariencia un ropaje formal semejante al de *La tierra y los labios*, la complejidad (que no complicación) es aquí otra y la ambición poética se corresponde con la de un poeta que ya ha encontrado de un modo más pleno su mundo y su voz.

«Lo decisivo es la abstracción» ha escrito Miguel Casado a propósito de este libro en el exhaustivo y lúcido prólogo a su edición de *Edad*[8]. Sin concesiones a la experiencia o a la anécdota, las tres partes que lo forman ofrecen un friso sobrio y monocorde que gira en torno a la sed como símbolo y metáfora, al amor (otro de los temas habituales de Gamoneda como hemos dicho) o al arte (una cita de Malraux abre un recorrido por la música —Bartok—, el románico y la pintura —Picasso, Altamira—). Estamos ante una poesía contenida, precisa, seca, de clara intención elíptica. Este matiz, consustancial por otra parte a cualquier definición de poesía, no es baladí a la hora de *leer* en su cabal dimensión la obra entera de Gamoneda. Toda ella se debe a una estética de la retracción que va de lo real o exterior (despojamiento, brevedad, ajuste, intensidad, cortedad, elipsis) a lo simbólico o interior (vuelta a lo materno, a lo original, a lo primario). Viaje hacia adentro desde la concisión y la exactitud del decir que ni siquiera en los momentos álgidos y más inspirados del poeta (así en *Descripción de la mentira)* le impedirá sujetarse a una economía poética de condición tan radical como original y profunda.

La belleza como sublevación y como reto. Belleza en el sentido rilkeano de anticipo y señal de lo terrible. Paradójicamente, emblema y señal de la libertad y el deseo. Ella «no es/ un lugar donde van/ a parar los cobardes». «Quiero, pido/ que la belleza sea/ fuerza y pan, alimento/ y residencia del dolor».

Dolor, nada, vacío, caída, silencio: «Mi corazón azul/ canta purificado por el silencio».

VI

Exentos I rescata nueve poemas, alguno de ellos brevísimos, escritos, como ya dijimos, entre 1956 y 1960. Es curioso anotar que, a excepción de los cinco años que van de 1970 a 1975, desde 1947 a 1986 Antonio Gamoneda escribe ininterrumpidamente poesía. No sé si el dato es simplemente *curioso*. No parece probable que una obra con la intensidad, complejidad y aun extensión de ésta exima a su autor de una dedicación menos rigurosa y exigente que la sencilla datación de sus libros refleja. No imaginamos más sencillo perseverar en ese proceso desde la soledad de la incomprensión y la provincia, lejos de casi todo y de casi todos. Si a estas circustancias podemos achacar no pocos de los avatares editoriales de su obra, también serán *culpables* de buena parte de su bondad intrínseca y, romanticismos aparte, de su feliz existencia.

Un poema de esta serie («Ferrocarril de Matallana») se me antoja el primero de los que nos muestra a un Gamoneda maduro y entero. La construcción, la atmósfera, el tono, la respiración, preludian, a nuestro entender (aunque debería decir «a mi leer»), al escritor de *Blues...* y *Descripción...*

No es, con todo, el único poema de entre los rescatados capaz de justificar la intención de su autor. Así, encontramos una poética expresa en el mínimo poema de la página 150 que comienza: «Sé que el único canto». O, en la misma línea, el que cierra el librito: «Yo me callo, yo espero/ hasta que mi pasión/ y mi poesía y mi esperanza/ sean como la del que anda por la calle;/ hasta que pueda ver con los ojos cerrados/ el dolor que ya veo con los ojos abiertos».

[8] *Cf. Casado, Miguel. «Introducción»:* Edad.

VII

La cita anterior puede muy bien introducir el libro situado en *Edad* a continuación de *Exentos I: Blues Castellano.* Ya advertimos de la llamativa circunstancia que hizo posible que este libro, escrito entre los años 1961 y 1966, no fuera editado (en una colección, por cierto, minoritaria) hasta 1982. Ningún texto crítico más certero en el análisis del mismo que el ensayo del propio autor recogido en el libro *Antonio Gamoneda*[9] bajo el título «Sobre Nazim Hikmet, los *negro spirituals* y mi *Blues Castellano*». En esas páginas de contenido más autobiográfico que puramente *crítico* (lo que intensifica el interés de dicho texto), Gamoneda vuelve sobre sus poemas no sin antes aclarar que su poesía no era la *social* al uso (no olvidemos las fechas en que el libro es escrito) y la imposibilidad —«poesía es carácter»— de introducir ironía —como hicieron «mis coetáneos (...) de la llamada poesía *de la experiencia*— donde sólo había sufrimiento. Confiesa más adelante, y pide perdón por ello, que era «un proletario» y que, por tanto, «la ironía no pertenecía al estilo de mi clase». Permítasenos un excurso para indicar que, como ya hiciera, entre otros, Miguel Casado[10], sería muy interesante realizar un ejercicio de literatura comparada entre la poesía de Gamoneda y la de sus poetas coetáneos, englobados —mal que les (nos) pese— bajo el rótulo Generación o Grupo del 50. Más aún si restringiéramos el estudio a la llamada «Escuela de Barcelona», sector propiamente vinculado a las ideas de Langbaum —también de Auden— y cuya extracción social sería decididamente *burguesa* (y escribimos aquí ese término por oposición al de *proletario* que emplea Gamoneda).

Frente a los mismos «coetáneos», dice Gamoneda que su libro está dominado por dos «fuerzas»: «el poeta turco Nazim Hikmet y las letras de los cantos negroafricanos fundacionales del *jazz:* el *blues* y el *spiritual*».

Poner en castellano, *traducir,* esos textos (haciéndolos suyos «en alguna medida», para «*sentirle* en mi lengua») fue un problema previo que hubo que resolver para poder escribir su libro. Subrayamos la palabra traducir porque el conocimiento en profunidad de esos autores y textos, que trajo como consecuencia añadida la alta calidad de los resultados, no hubiera sido tampoco posible. La necesidad suplía las carencias y la aportación —por traslación— a la poesía española de postguerra de esos ritmos nuevos y diferentes enriquecía el panorama. A este propósito, introducimos un dato comparativo y fortuitamente coincidente: en 1966 fecha Félix Grande la composición de *Blanco Spirituals,* libro de estirpe común que también tiene como referente la rica poesía de los cantos negros norteamericanos (con un fondo de denuncia moral).

La conclusión a la que llega sobre su influencia se resume, según sus propias palabras, «en la certificación de que la poesía no es social ni poesía si no se hace en un lenguaje de la especie poética». Respecto de los *spirituals,* añade: «supe que las repeticiones creaban un *cuerpo* musical —y verbal según leyes no escritas; sujetas a improvisación y variabilidad inagotables, pero leyes. Podían remontarse a Aristóteles: ...los metros son parte de los ritmos (...) engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones...». También en ellos «*sentía* los significados; no los comprendía. Supe que estaba en el corazón de la poesía».

La extensión de las citas quedan plenamente justificadas en función de la luz que vierten sobre la concepción y ensamblaje de la obra gamonediana. Sentir, ritmos, corazón, improvisación son palabras interiorizadas que van y vuelven a (de) la misma fuente.

«La desgracia de los otros entró en mi carne», cita de Simone Weil, es carta de bastante presentación. ¿No enlaza acaso con el poema que cerraba la sección anterior y que más arriba hemos recuperado en su integridad? El Dolor (así, con mayúscula) atraviesa este y todos los libros (escritos y por escribir) de Antonio Gamoneda. El otro de Levinas; su rostro: lo que nos impide matar y nos devuelve íntegramente a nuestra condición. El *otro:* el inocente. ¿Basta esta referencia para colocar a *Blues* la etiqueta de *poesía social?* Hubiera bastado para quienes hasta hace poco dominaban el mercado de nuestra poesía y concedían a capricho los puestos en la plaza. Los mismos que, a marchas forzadas, se han ido adaptando a los tiempos que corren para no perder el tren de su dominio. Desborda cualquier clasificación porque, entendamos, poesía sólo hay una y sobran adje-

9 *Cf.* Antonio Gamoneda.

10 *Cf. Casado, Miguel. «Introducción» a* Edad.

tivos. Ni siquiera le caben «buena» o «mala». La segunda, en rigor, no lo es siquiera.

Tres partes —como en *Sublevación inmóvil*— dividen el poemario. Se hace referencia en la primera a un cambio de conciencia. El canto tiene ahora más sentido que sonido (sin dejar por eso de lado la enseñanza de Hikmet). La madre (sus manos), la noche (el dolor, el miedo): «Donde yo existo más, en lo olvidado/ están las manos y la noche». La hija: dolor contra dolor comunicado. Un poema memorable (que tanto habrá de disgustar a los enemigos de la mal llamada literatura «de la berza»), le acerca —a debida distancia— a uno de sus coetáneos más afines: Claudio Rodríguez. Nos estamos refiriendo a «Sabor a legumbres».

En la segunda parte, ocho *blues*. Son los poemas que de forma más exacta reflejan las intenciones de su autor respecto de la adaptación de esa poesía popular negroafricana. La repetición, la alabanza, el himno; pura música verbal y melancólica. Poesía más de lo moral —por ética— que de lo social.

La tercera parte está empapada de solidaridad («Yo sé que en cada rostro se ve un mundo»), de amor (sencillez del acto en la sencillez de su decir), geografía: «La carretera del norte es un lugar donde se pierde uno, donde sucede una extrañeza, donde se está solo: ¿qué hago aquí?», ha dicho Gamoneda a Ildefonso Rodríguez refiriéndose al poema «En la carretera del norte»[11]. Nunca como ahora la poesía de Gamoneda ha ganado en claridad y sencillez. Sería una contradicción dificultar la comunicación con el *otro* cuando ese otro es un hombre cualquiera, despojado de toda aureola que no sea la de un hombre común. Un hombre común que, como el poeta, ama o sufre, carece de libertad, está solo y perdido. La recuperación de un cierto simbolismo —presente ya en sus comienzos—, de una mayor introspección —descargando su poesía de la presencia *real* de los demás (en un nosotros)—, se acentuará a partir de ahora. *Exentos II*, *Pasión de la mirada*, es ya fruto de un cambio, de un avance. Estamos en la subida al libro capital de Gamoneda: *Descripción de la mentira*.

VIII

Bajo el título «La travesía del silencio *(Pasión de la mirada)*»[12], hemos intentado fijar algunas notas de lectura sobre estos poemas decisivos en la trayectoria de Antonio Gamoneda. Me parece innecesario volver a repetir iguales argumentos. Recuperados también para *Edad* (al parecer, y según Miguel Casado, *Pasión de la mirada* «no tuvo nunca la consideración de libro: recoge poemas exentos y también desmembrados de *León de la mirada*»), anticipan, ya decía, libros venideros. Y ello por oposición: un mundo sereno y silencioso, atravesado por el silencio, aguarda en tensa espera el advenimiento total de la palabra. Se presiente el estallido que la abra a su sentido más pleno y verdadero. Por omisión, se siente esa llegada.

IX

Al final de la mencionada conversación entre Antonio Gamoneda e Ildefonso Rodríguez[13], el autor de *Edad* comenta: «...*Descripción de la mentira* es un libro peligroso, incluso para mí. (...) en aquel discurso ya no hay razones existenciales ni de naturalidad íntima para continuar con él. No puedo ni quiero jugar a imitarme a mí mismo. Sí, yo he dicho más de una vez que tenía que librarme de *Descripción de la mentira*». Esta respuesta tan lapidaria estaría justificada, a nuestro modo de ver, por dos sencillas razones, a saber: la que deriva del esfuerzo realizado (evidentemente, ni computable ni mensurable) para escribir un libro *total* como éste (con todo el *desgaste poético* que ello supone) y la que tiene que ver con el peso que críticos y lectores depositan sobre ese texto en detrimento (a buen seguro injustificadamente) de la valoración para con otros del mismo autor. Ese centrar la atención en *Descripción*... descentra, podríamos decir, una lectura cabal de Gamoneda por la sencilla razón de que así se ignora el sentido global de unidad y coherencia que la caracteriza.

Hay en la respuesta de Gamoneda otro matiz que será necesario tener en cuenta: su voluntad de no «imitarse». Será en sus libros últimos, después de pasar la prueba de fuego de *Descripción*..., donde se hará más notoria

[11] *Rodríguez, Ildefonso. «Una conversación con Antonio Gamoneda».* Antonio Gamoneda. *Págs. 61 y ss.*

[12] *Valverde, Álvaro. «La travesía del silencio (Pasión de la mirada)».*

[13] *Cf. Rodríguez Ildefonso. «Una conversación...».*

esa decisión. *Libro del frío* es una prueba irrefutable (y una lección moral para muchos poetas empeñados en perpetuarse repitiéndose) de lo que venimos diciendo.

Descripción de la mentira es un libro escrito en el período de un año. Este dato, aparentemente menor, informa acerca de su concepción e intención unitarias. Hay una continuidad en la escritura que apreciamos apenas lo leemos. No en vano se trata de un largo —y solo— poema fragmentado, fragmentario. La medida, la rima, la métrica han sido sustituidas por la música, el ritmo y la respiración. Hay un paladeo de la palabra. Una voz que en un tono sostenido e inspirado recapitula, recuerda, profetiza, celebra. Su tono es el de la intensidad. No teme elevarse: no por ello lo que dice suena a falso. Nunca tan claro como ahora el *dictum* del poeta mexicano José Gorostiza: «Como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz». Soporta y agradece —un gesto inusual y hasta temido en la poesía moderna— ser leído en voz alta. Lo irracional (su no sé qué) fluye desde lo oscuro. Su expresión, no obstante, es clara y nítida. La necesidad que alimenta esta poesía suple cualquier atisbo de hermetismo. Rara vez la poesía ha salido airosa del máximo *tour de force* del surrealismo: la escritura automática; sin embargo, notamos al leer algo cercano a esa deriva que va de lo desconocido a lo añorado, de lo que se ignora a lo que se comprende. No obstante, parece seguir un rumbo cierto. Aquello que se dice es, en su opacidad, de signo lúcido. Y sin saber, sabemos. Y aun no entendiendo, adivinamos. Esta poesía está *más allá* de la poesía. Regresa del lugar que la ha fundado e inaugura, sin verlo, otro futuro. Es una poesía intempestiva: su tiempo es cualquier tiempo porque está en la memoria de cualquiera. Es ilocalizable: su territorio es mítico y trasciende un nombre de ciudad, de lugar, de país (de ahí su cercanía a Saint-John Perse). Da cuenta de una vida y, sin embargo, ese preciso correlato parece de la vida de uno de nosotros. ¿Qué pasión le concierne? ¿Qué edad? ¿Cuáles creencias? Por encima de experiencias verificadas o verificables, se atiende a presentimientos, a sensaciones, a sentimientos. ¿Cómo nombrar lo que se desconoce? Una realidad se oculta y a la poesía le cabe trascenderla. La dirección: al fondo y hacia adentro. Retracción y regreso «hacia una especie maternal», hacia las aguas placentarias, hasta «residir en légamos». «Mi fortaleza está en recordar», escribe. Transitan sus caminos la fuerza y la cobardía, el dolor y la dulzura, el arrepentimiento y el perdón. Frente a la vida (la infancia), la duda (la juventud) y el presente (la madurez), planea la muerte: «La perfección de la muerte está en mi espíritu», «Sólo vi luz en las habitaciones de la muerte», «Todos mis actos en el espejo de la muerte»... Sánchez Zamarreño —en la entrada correspondiente del Diccionario de Autores Españoles e Hispanoamericanos coordinado por Gullón y publicado en Alianza— ha señalado que en este libro se observa «la primacía del lenguaje para dar fe de una cosmovisión escéptica». El escepticismo es un rasgo siempre presente en Gamoneda. Su poesía procura una distancia que salve al inocente de la trampa cruel de la esperanza. ¿Un reflejo tal vez de su carácter? ¿Consecuencia final de la derrota?

Inútil e imposible agotar las lecturas de este libro. Inane querer acotar una siquiera. No sabemos si a estas alturas del siglo y de la poesía (y podemos ceñirnos por exclusión a la escrita en castellano y en España para remarcar el efecto) estamos para ejercicios de este calibre. El peligroso juego a que invita no admite concesiones. Para colmo de males —ah, jóvenes miméticos— su estilo no es imitable. Acostumbrados a tantas delaciones en favor de una supuesta, gastada e impostada clasicidad, que pasa por ser mero neo-neo clasicismo (Rodríguez de la Flor *dixit*)[14], olvidamos acaso que a veces es exigible *autenticidad* a la poesía (y pedimos perdón a José Hierro por utilizar un término que tanto detesta —según hacía constar en una entrevista publicada en septiembre de 1993 en el número 99 del suplemento cultural *Babelia* del diario *El País*—. Nosotros creemos, no obstante, que sí se puede distinguir entre poesía «auténtica» —la única posible y digna de llevar tal nombre— y camelo —que haberlo haylo—). Palabras nuevas para tiempos nuevos que nos ayuden a completar, con su marca de contemporaneidad, una fragmentaria, aproximada o esquiva visión del presente (con sus dosis sumadas de pasado y futuro). Eso a pesar de saber que también los clásicos son nuestros *contemporáneos;* que, a veces, esos autores que nos han precedido están más cerca de noso-

[14] *Rodríguez de la Flor, Fernando. «Neo-neo clasicismo en la poesía española última». Oviedo.* Cuadernos del Norte, *n.° 20, julio-agosto de 1983.*

tros de lo que el paso del tiempo y el cambio de mentalidad haría suponer. La «sobada» modernidad, vaciada de sentido, ha pasado a ser «un banderín de enganche de gente sabia y de analfabetos con tres novelitas mal cosidas» (Miguel García-Posada).

X

Para algunos de nosotros no muy bien informados (no olvidemos, insistimos, que Gamoneda ejercía de poeta marginado y secreto) la aparición de *Lápidas*[15] fue toda una revelación. El anticipo publicado en la revista *Cuadernos del Norte*[16] ya había predispuesto a más de uno. Aquellos poemas («Viernes y acero», «III.25», «Aquellos cálices», «Llegan los números», «Tango de la misericordia» y «Tango de la eternidad») de sobria pero rotunda dicción, tenían que llamar necesariamente nuestra atención de lectores primerizos de poesía contemporánea. Después de la iniciación en los clásicos —propia de la edad adolescente— empezábamos a leer a los autores *del momento*, a los que editaban sus libros en las colecciones más representativas y salvables (Visor, Hiperión). Fuera, entre lo repetitivo y gris de casi todos, surgía una punta de lanza (no la única) tocada cuando menos de eso que torpemente llamábamos *originalidad* y que no era otra cosa que el resultado de una concepción radical y personal común de la que con uniformidad tendenciosa y excluyente casi todos bebían.

Lápidas consta de cuatro partes. Cada una de ellas posee la entidad y unidad suficientes como para considerar el conjunto un libro de libros. Cuatro *series* (al modo pictórico) que tocan temas y preocupaciones diversas. Variaciones de «un discurso único, el solo y redundante que sé hacer» como, modestamente, se encargaba de confesarnos su autor en las notas finales. La biografía es de nuevo protagonista; aquí, si cabe, de una forma más explícita; los nombres de personas y lugares se suceden, los homenajes, las anécdotas... Hay una descarga tensional y afectiva, una serenidad tras la tormenta verbal y emocional de *Descripción...* No significa eso que la tristeza —menos dolorosa y más melancólica— haya desaparecido; que las palabras-símbolo se modifiquen; que la ruptura rítmica o sintáctica deje paso a formas y modos del pasado. Otra mesura —de lo callado, de lo silencioso— se desliza sigilosa y profunda. Lo íntimo se desdibuja no tanto por pudor cuanto por delicadeza. Una consolación habita en los sucesivos rostros de aquellos que amamos o nos aman. En la segunda parte cierta épica (nótese que hemos evitado en todo momento el lugar común de *los géneros* para no caer en el tópico y para no contradecir al Gamoneda teórico, que ha ensayado en contra de los mismos[17] con unos argumentos y un convencimiento que indudablemente compartimos). España, su «dolor» por ella, es la clave. Todos los poemas de esta parte, a excepción del primero, terminan con esa palabra. No creemos que la intención sea reflexionar sobre la situación presente del país (para volver sobre «lo social») sino la de mostrar un estado de ánimo sobre «la dura e inevitable "metáfora" española» (según sus propias palabras). Para ello, Gamoneda se apoya en autores y obras significativas: la descarnada pintura del extremeño Barjola, León Felipe y Lorca. No estaría de más señalar a este poeta andaluz como referente ineludible en la poesía de Gamoneda. Referencia, no influencia; lectura, acoplamiento. Y de todos los Lorcas, el universal y renovado de *Poeta en Nueva York* (lo que puede dar alguna pista sobre esa intuición expresada anteriormente, acerca de lo surrealista en Gamoneda: surrealismo, a lo más, espurio, bizarro, adaptado, bajo control: el de Lorca o Cernuda o, incluso, Paz o Perse, no el de los ortodoxos franceses de Breton).

La tercera parte se escribe otra vez en «bloques de prosa poética»[18]. La ausencia de título en cada fragmento recalca la idea de unidad. Antonio Gamoneda ha escrito que «contiene mi memoria de la ciudad donde vivo; una memoria que empieza a ser facultad consciente (no es culpa mía, ocurrió así) con el miedo secretado por los "acontecimientos" de julio de 1936»[19].

«Siéntate ya a contemplar la muerte» es un verso de la IV parte. La ausencia de Dios: su máscara caída. Lo religioso, ya lo hemos dicho, está siempre presente en

[15] *Gamoneda, Antonio.* Lápidas. *Madrid, Trieste, 1987.*

[16] *Gamoneda, Antonio. «Lápidas». Oviedo.* Cuadernos del Norte, *n.º 80-82, octubre de 1986.*

[17] *Varios Autores.* Propuestas poéticas para fin de siglo. *Madrid, Fundación Banesto, 1993.*

[18] *Cf. Rodríguez Ildefonso. «Una conversación...».*

[19] *Cf. Gamoneda, Antonio.* Edad, *pág. 367.*

esta obra en lo mas específicamente textual: lo bíblico. De ahí es de donde esta poesía toma tonos, temas y formas —el versículo—. En esta sección constatamos la presencia del error —de la culpa—, de lo sórdido y lo triste —el prostíbulo, las viudas—, de la soledad —«¿quién me ama en esta ciudad desconocida?»—, del tango. A propósito de los tangos («Tango de la misericordia», «Tango de la eternidad») queremos recordar la importancia que cobra la canción a lo largo de toda la poesía de Antonio Gamoneda. Ya reparamos en ello al hablar de sus primeros poemas (canción popular y tradicional), al citar la música de Bartok o al comentar los *spirituals* negroafricanos de *Blues Castellano*. Los tangos de *Lápidas* tendrían algo en común con aquellas formas musicales; así, la extracción popular y el tono melancólico. Para completar la visión —sin restringirla a lo meramente *cancioneril*, ampliándolo a lo genéricamente *musical*— recomendamos leer, entre otros, alguno de los fragmentos de su conversación con Ildefonso Rodríguez —músico él mismo—[20] donde se detiene a explicar estos temas. Ya en su artículo «Poesía y conciencia» (publicado en *Ínsula* en 1963) afirmaba «que la poesía es canto, no expresión bella». El testimonio ofrecido por Gamoneda sobre su iniciación a la lectura y a la poesía, a través del único libro de su padre *(Otra vida más alta)* facilita y complementa la comprensión no sólo de su vocación artística (por sinuosos que sean sus caminos) sino, por añadidura, del fundamento de esa raíz musical, que se explica, tal vez, porque su oído, desde la más temprana edad, fue espontáneamente educado en los metros, acentos y rimas de lo esencial poético contenido en ese libro entrañable.

XI

Transcurren cinco años desde la publicación de *Lápidas* hasta la primera edición de *Libro del frío*. Para entonces Gamoneda es un poeta reconocido y premiado. La crítica y las instituciones han reparado en su existencia. La inmensa minoría de lectores de poesía de este país (sectarios aparte) le siguen con interés y reconocen en él a un maestro. Nótese que según se deduce de la bibliografía preparada para el ya citado libro *Antonio Gamoneda*[21] (a pesar de ser parcial e incurrir en fallos de bulto, tales como no especificar la fecha de aparición de las reseñas que sobre su obra se han publicado) no existen apenas textos críticos sobre sus libros hasta bien entrada la década de los ochenta. Una de las recensiones más antiguas es de 1962 pero aparece publicada en... São Paulo, Brasil.

Nos hemos referido *in extenso* a *Libro del frío* en otro lugar[22] por lo que nos limitaremos a comentar alguna de las aportaciones del, hasta ahora, último poemario del autor. Para empezar, añade a su dilatada obra calidad y dimensión. No se conforma. Gamoneda no se repite ni se imita. A la constatación de «vaciamiento, despojo y una voz tomada del cansancio» hecha por Ildefonso Rodríguez, Gamoneda añade: «Y pobreza»[23]. «Eso es lo que ha ocurrido en mi vida», concluye. La fatiga impregna su decir. El final, una geografía blanca, aproxima más y más la idea de muerte. Mejor sería decir, su fisicidad. La vejez: la víspera. Todo se aquilata. Una sobria sabiduría se acompasa a la demora del acabamiento. La retracción —el don de síntesis, la ascesis (Víctor García de la Concha)[24]— concluye un recorrido dilatado. La vida ha sido así; doy cuenta de ella, parece decirnos Gamoneda. Cierta serenidad se hace presente. Un silencio sonoro. Un muro blanco. El frío de una vida al descubierto, a la intemperie azul de la palabra.

XII

No sé hasta qué punto hemos conseguido transmitir al lector algún atisbo de nuestro *encuentro* con la poesía de Antonio Gamoneda. La aventura personal que comporta es —ya lo dijimos— de carácter íntimo. Traducir a palabras un proceso largo, cambiante y paulatino, no deja de ser —quedó advertido— una vaga quimera. Aceptamos desde el principio esa contradicción por ver si, a pesar de todo, lográbamos ofrecer alguna «idea indemne»

20 *Cf. Rodríguez Ildefonso. «Una conversación...».*

21 *Cf.* Antonio Gamoneda.

22 *Cf. Valverde, Álvaro. «La geografía del final».*

23 *Cf. Rodríguez Ildefonso. «Una conversación...».*

24 *García de la Concha, Víctor. «Libro del frío».* ABC Literario, *n.º 53, 6/11/1992.*

(Jon Juaristi *dixit)* capaz de justificar el equívoco empeño. De lo que no se trataba, en todo caso, era de buscarutilidad a lo que por aludir a la poesía viene a ser, de suyo, gratuito y desinteresado.

La poeta norteamericana Marianne Moore escribió el breve y conocido poema titulado «Poetry» («Poesía»). Leyéndose a sí misma, concluía:

A mí tampoco me gusta.
Hay cosas más importantes que toda esta alharaca.
Al leerla, empero, con total desprecio, uno descubre en ella, después de todo, un lugar para lo genuino.

«A place for the genuine». W.H. Auden en su ensayo «Hacer, conocer, juzgar»[25] escribió: «Creo que cualquier poeta se haría eco de las palabras de Marianne Moore: "A mí tampoco me gusta"». No sabemos si el sentido autocrítico de Gamoneda suscribiría, para sus poemas, ese tajante primer verso. O si la necesidad que sustancia su poesía le permitiría estar de acuerdo con el segundo. Ni si, en fin, podría leerse a sí mismo con ese «total desprecio» que esgrime la Moore. Sí sabemos, en cambio, que al final, una vez cerrado —siquiera momentáneamente— el círculo de la lectura, no es aventurado afirmar que a la poesía del autor de *Edad* o *Libro del frío* le competen plenamente los adjetivos de los que se sirve el Diccionario de la Real Academia para la entrada «genuino-a». La poesía de Antonio Gamoneda es pura, propia, natural y legítima. El mundo en su mejor lugar.

Álvaro Valverde

[25] *Auden, W.H.* La mano del teñidor. *Barcelona, Barral Editores, 1974.*

Las tres hispanidades de España

Sólo un hispanoamericano podía decir lo que él dice, y decirlo como él lo hace. Nuestra historia común, contada por un español siempre parecería «imperialista» del lado de allá, interpretada y sometida al *décapage* corrosivo de la mirada de Carlos Fuentes, resulta estimulante porque suscita la controversia, impone la humildad sin herir el orgullo, contagia el optimismo y halaga la vanidad, al ofrecernos en ese espejo desenterrado el rasgo más auténtico de nuestro rostro, tantas veces «perdidizo»: nuestro perfil hispanoamericano.

Carlos Fuentes hace ya tiempo que se ha curado de la obsesión de la genialidad y ha alcanzado el estado envidiable de la sinceridad desde el que puede decirse todo, y diciéndolo, se acierta más que se yerra. Carlos Fuentes pasea el espejo desenterrado por el camino de esta historia común, y los quinientos años de recorrido los sintetiza en poco más de cuatrocientas páginas[1]. Las verdades incómodas y la halagüeña leyenda, el análisis y la anécdota, la información puntual y el *calembour*, la reflexión histórica y la imaginación política, la dura crítica y el apasionado amor, configuran estas ardientes páginas que primero fueron pensadas para la televisión

[1] *Carlos Fuentes,* El espejo enterrado, *México, Fondo de Cultura Económica, 1992, Col. «Tierra Firme».*

inglesa y ahora en texto solmenan esa apatía habitual que nos reserva o nos excusa cuando de pensar lo que somos o lo que queremos ser se trata.

Puesto ante la fecha del 12 de octubre de 1992, quinientos años después de la llegada de Colón a tierra americana, Carlos Fuentes contempla la efemérides que tejieron esos cinco siglos con la mirada heterodoxa de un restaurador que desprecia «el lejos» y la iluminación central, y que prefiere atenerse a la verdad de las capas de pintura, a los relieves, los retoques, los añadidos, las agresiones exteriores y las de la edad, y con el microscopio, la lámpara fluorescente, el alcohol o la acetona, puede llegar a sorprender el proceso de creación, las etapas sucesivas de barnices, los *craquelés* y la pátina. Para Carlos Fuentes parece como si el «Descubrimiento» hubiera sufrido el recubrimiento del polvo de los años y del mal de las envidias, y fuera preciso rascar con el escalpelo y lavar a fondo para arrancarle las amarilleces del olvido y ver descarnadamente los graves desperfectos, las pátinas falsas, las burbujas o las grietas que se han ido produciendo. Con paciencia y honestidad profesional, se sienta ante el inmenso tejido de años y sueños y milímetro a milímetro, sin perder la perspectiva unitaria, va recobrando figuras y signos, luces y sombras.

Nuestro destino mediterráneo en la cuenca europea, la Península como fin, como *finis terrae* de las marejadas invasoras: griegos, cartagineses, romanos, godos, árabes... dejaron su huella en la Península, huella que en forma de religión, lengua y derecho fue llevada a la otra orilla, cuando los hechos, las realidades, fueron vencidas por la hipótesis: detrás del final de la tierra, había otra tierra: América.

La Reconquista es vista con sagacidad y perspicacia por el autor que pone el énfasis en ese espacio movedizo: *frontera*, trascendental en los siglos de la guerra santa, porque propició el establecimiento de las ciudades y debilitó el poder feudal. «El concepto de repoblación le dio a España una característica diferente de Europa..., su capacidad para crear nuevas ciudades» (pág. 74). Capacidad que puso a prueba en el Nuevo Mundo. Con cierto desparpajo, Fuentes considera que «los ejércitos de la Reconquista fueron la semilla de los ejércitos latinoamericanos». Es probable que historiadores o estrategas militares tengan su controversia que oponer a este punto.

Las clases urbanas, en esa España conquistada palmo a palmo, adquieren estatuto o fuero local, y privilegios; acceden a la condición de ciudadanos. Basadas en sus fueros o estatutos, las ciudades medievales desarrollaron derechos de autogobierno y se reunían en ayuntamientos para tomar decisiones sobre asuntos públicos. También en este núcleo hispánico municipal, anterior al Descubrimiento, enraiza Fuentes la actividad democrática de los países hispanoamericanos: «Nuestra actual vida democrática tiene sus asentamientos (...) en las poblaciones medievales. A menudo nos hemos engañado a nosotros mismos ignorando la tradición propiamente hispánica de nuestra democracia, fundada en el municipio libre» (pág. 78).

Otra tradición, acaso más fuerte que la democrática, fue la cultural, apadrinada por la coexistencia en España del cristiano, del musulmán y el judío. Cultura de síntesis la nuestra, fue la más capaz para asumir en América la variedad de razas y culturas evolucionadas a ritmo diferente. La convivencia no lo fue en el plano de igualdad ni siempre fue justa y pacífica, pero el español no dudó en mezclar su sangre con el indígena y el mestizaje americano se llevó a cabo. Un nuevo orden autocrático, perfectamente centralizado en lo horizontal, se estableció con rapidez sorprendente. La única evasión posible lo fue en lo vertical, hacia el cielo ultraterreno, orgánico también.

Sin entrar a fondo en la discusión terminológica «descubrimiento-encuentro», pero transando abiertamente por la escasa trascendencia de la denominación, Fuentes piensa que en efecto los españoles descubrieron a los indios, pero también los indios descubrieron a los españoles. Por otro lado, en la perspectiva de la evolución histórica, «el llamado "descubrimiento" fue un gran triunfo de la hipótesis científica sobre la percepción física». O un triunfo de la razón sobre la ignorancia, y supone en la Historia de la Humanidad —mucho más allá de quién descubrió a quién— el origen del pensamiento moderno, liberado de la autoridad de la Revelación[2]. A partir de entonces, como dice el autor, «todo

[2] *Alain Finkielkraut, en su libro,* La derrota del pensamiento, *en el capítulo que dedica a «La filosofía de la descolonización» dice: «El descubrimiento del Nuevo Mundo supuso el origen del humanismo (...) Los europeos se dieron cuenta de la relatividad de sus*

fue posible»; los europeos supieron que las imposibilidades que negaban eran solo las que ignoraban.

Si la Atlántida y la edad de oro fueron ocasiones premonitorias que confirmó la hazaña de Colón, las cartas de Pedro Mártir y el Padre Las Casas «anticipan» al buen salvaje, de Rousseau, y también —esto no lo dice Fuentes— al Calibán de Shakespeare. La Conquista y la Colonia, era de esperar, deja al descubierto la gran grieta de la ambición y la falta de equidad de los españoles. El repartimiento de la tierra como derecho de conquista, la distribución de mano de obra indígena, los crímenes, la rapacería de capitanes, el cohecho de oidores y gobernadores, desprestigian la obra de España, si bien la Corona trató siempre de mediar, de combatir esta forma insidiosa de esclavitud, de controlar las pretensiones feudales sobre el suelo americano de los conquistadores y sus descendientes. Por las Leyes de Indias, promulgadas en 1542, *la encomienda* es abolida pero se mantuvo disfrazada de *repartimiento*. El padre Vitoria trató de poner límites al poder colonial mediante el derecho de gentes, auténtico prefacio de los derechos humanos y base del derecho internacional.

Las comunidades rurales se fueron constituyendo en núcleos puramente indígenas y en aldeas mestizas. En ellas se alzó en muchas ocasiones un poder local cuyas esferas no llegaba a tocar la autoridad central y que dio lugar al caciquismo, forma política de explotación y temor que —según el autor— persiste hasta el día de hoy y que sobrepasa las responsabilidades hispánicas. Estas formas y modos no son difíciles de explicar si se comprende el fuerte «sentido de continuidad entre las estructuras verticales del imperio Habsburgo y los del mundo azteca y quechua», incluso el concepto de dominio eminente del Estado. Quizá no estemos tan de acuerdo en la interpretación que Fuentes hace de la concepción de las colonias como patrimonio real y no del pueblo español, «...pues México, Perú o Chile eran reinos añadidos a las posesiones del rey de España y no del pueblo español» (pág. 147).

Más allá de todos los abusos, los oprobios, las negligencias, los crímenes de sangre o los psicológicos, surge con impronta indeleble el mestizaje del arte barroco colonial, donde el artesano indio conquistado, se desquita, alzándose a conquistador de un nuevo cielo en el que pone ángeles con cara de indios buenos y demonios con penachos de plumas, ojos saltones, fauces obscenas y cabellos rojos, remedando a los conquistadores. Y porque los españoles fueron conquistados por América, la cultura fue la de mayor capacidad de síntesis, la religión fue un adensado sincretismo religioso, y la lengua fue el instrumento de la independencia, de la libertad y de la crítica.

Hoy, este idioma que hablamos cerca de trescientos millones de hombres, sirve al autor del libro que comentamos para expresar la proyección imaginaria de lo que podría ser un «paraíso» convivencial. En medio de la crisis política generalizada, de la crisis económica, de la evidencia de grandes desigualdades sociales, la crisis de las cuatro «D» (deuda, drogas, desarrollo, democracia), la única certeza de América Latina es su continuidad cultural, la tradición, homogénea —por la historia y la lengua común— y múltiple —por su gran riqueza y variedad—, y es la base de lanzamiento hacia el desarrollo de los otros polos, político y económico, de la modernidad.

Hay que señalar con aprobación agradecida que pocas veces Fuentes utiliza la expresión «América Latina» o «Latinoamérica», expresión «inventada por Francia en el siglo XIX para incluirse en el conjunto americano», según explica él mismo en otro lugar[3], explicación que le ha valido doloridas críticas por parte de los comentaristas franceses: «No es la única vez que Fuentes planta banderillas en el lomo del gallo galo: nos gustaría que se explicase sobre esa hostilidad que como un hilo rojo recorre su pensamiento, él que ha sido embajador en París» *(Le Nouvel Observateur,* 17-23 dic., 1992, pág. 50). América Hispana, o incluso, Indoafroiberoamérica, le cuadra mejor.

Tanto el cuerpo de letra de la impresión, como las espléndidas ilustraciones, los árboles genealógicos, los índices y la bibliografía, hacen de esta edición del Fondo de Cultura, en la colección «Tierra Firme», un libro de mesa (no de cabecera) imprescindible de los hispánicos de las tres hispanidades: la de la América hispánica, la norteamericana y la peninsular. Y a éstos, a los hispa-

propias creencias y del hecho de que el hombre podía sostenerse solo, actuar y reflexionar, distinguir el bien y el mal sin la luz de la fe». Barcelona, Anagrama, 1987.

[3] *Leopoldo Zea aclara el origen de la denominación y también dice: «Ha sido el genio colonialista de Francia el encargado de tal bautizo», en* Latinoamérica, Tercer Mundo, *México, Extemporáneos, 1977, pág. 14.*

nos peninsulares que puedan mostrarse reticentes por lo que un mexicano pueda decir de nosotros, desde la Edad Media hasta hoy, quiero dejarles la inquietud de la queja de Alfonso Reyes a Unamuno: «A lo mejor vive al otro lado del mar quien más nos merece y nos entiende mejor».

Hay una pátina auténtica que debe ser siempre respetada por el restaurador. Este libro es una gran aportación a ese inmenso lienzo que es el mestizaje de nuestra historia común, los hispanoamericanos nos parecemos a la pátina de aciertos y errores que nos cubre. Al cerrar este libro, españoles e hispanoamericanos resumimos al unísono: esto somos.

Marta Portal

El Naranjo, o los círculos del tiempo narrativo de Carlos Fuentes*

Yo leí, es decir, vi todo esto. La caída de la gran ciudad azteca, Tenochtitlan, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los cañones castellanos. La caída de la gran ciudad andaluza, Sevilla, en medio de idénticos redobles, mandobles, y el fuego de los lanzallamas mayas. Yo vi y oí, es decir, imaginé todo esto en la historia inicial de *El Naranjo, o los círculos del tiempo,* de Carlos Fuentes, que tiene por título justamente «Las dos orillas» y cuenta a través de una bien calculada cuenta atrás, de diez a cero, el lanzamiento de unas naves especiales, naves de presa y de sorpresa, digamos, que van a ir de la orilla americana a la española para devolver una visita no precisamente cortés y restablecer así el equilibrio entre la historia pasada y la futurible, entre la historia verdadera, que diría el cronista Bernal Díaz del Castillo, y la verdadera fabulación o más bien confabulación mítica. A una acción histórica fabulosa corresponde aquí una reacción y relación fabulosa igual y de sentido contrario. «Las dos orillas» es así la historia de una doble conquista, o de una conquista de ida y vuelta. Es también, en cierto modo, una historia de *revenants* —de reaparecidos—. Las almas en pena de la historia, los manes, van a oponerse a los desmanes de la historia. O al menos a sugerir otras alternativas que podrían servirnos de ejemplo. Y en este sentido *El Naranjo* es una colección de novelas ejemplares. Las historias de *El Naranjo* están contadas desde el otro lado, por narradores muertos, y componen unos sui generis memoriales de ultratumba. La voz de ultratumba (o de ultra-Otumba) que nos habla desde «Las dos orillas» es la de Jerónimo de Aguilar, el intérprete de Cortés, que había aprendido los dialectos mayas durante ocho años de cautiverio entre los indios de Yucatán. Carlos Fuentes hace una lectura y reescritura muy creativas de los cronistas de Indias, en especial de la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España,* de Bernal Díaz del Castillo, para contarnos las historias dobles de «Las dos orillas» y en particular la de Jerónimo de Aguilar y de su compañero de naufragio, Gonzalo Guerrero, que optó finalmente por quedarse entre los indios y luchó con éstos contra los españoles. Así «Las dos orillas» podría subtitularse a la manera borgiana «Historia de Guerrero y el cautivo». El cautivo, Jerónimo de Aguilar, volverá con los españoles para traicionarlos traduciendo fielmente el espíritu, que no la letra, de sus palabras falaces, a los indios y acabar después de muerto inspirando a Guerrero la invasión maya de España.

* *Carlos Fuentes:* El Naranjo. *Alfaguara, Madrid, 1993.*

«Las dos orillas» también registra la vuelta al adanismo de uno de los predecesores de Aguilar, el intérprete indio Melchorejo, que a las primeras de cambio, en Tabasco, colgó los hábitos cristianos y se puso a salvo en la selva. Tuvo más suerte que su compañero Julián o Julianillo, que se murió antes, probablemente de algún mal español, aunque Bernal Díaz sin duda habría dicho con su fórmula habitual que «murió de su muerte». Curiosamente, las dos primeras lenguas de Cortés en la Nueva España, Julianillo y Melchorejo, eran bizcos, «entrambos trastabados de los ojos», dice Bernal Díaz, se diría que para no perder de vista las dos lenguas opuestas, la maya y la española. En todo caso, sus sucesores, las lenguas Jerónimo de Aguilar y doña Marina, no se miran con buenos ojos en «Las dos orillas». Hasta el punto de que su rivalidad constituye el nudo del relato.

«Las dos orillas» pone de relieve la importancia de la traducción en la Conquista. El que traduce, traslada, vierte, convierte la lengua del otro a la propia, es el que conquista. Se podría decir, para ampliar la noción de Nebrija, que la lengua —en el sentido de intérprete— es inseparable del Imperio. La Conquista empezaría como un diálogo de sordos, una comunal-descomunal tragicomedia de los errores, una empresa bélica que fue antes babélica. La tierra de donde vinieron los primeros intérpretes de Cortés, Julianillo y Melchorejo, Jerónimo de Aguilar y doña Marina, es buena prueba de ello. Cuando los primeros españoles —los de la expedición de Hernández de Córdoba— llegaron a las costas de Yucatán, y preguntaron a los nativos cómo se llamaba el país, éstos respondieron *tectetán*, «no entiendo», que los españoles creyeron su nombre y oyeron *Yucatán*. Otras versiones dan como etimología de Yucatán otra voz maya, *uyuckatan*, «escuchad lo que dicen». Entre lo que se dice y lo que se oye hay a veces un abismo. Infranqueable, por más que se hable. Supongamos, en nuestras latitudes, que Amsterdam fuese una corrupción de «I don't understand»... Las primeras relaciones de Cortés con los aztecas se establecieron por medio de una cadena de traducciones, una traducción de traducciones: del mexicano al maya al español, o viceversa. Doña Marina hablaba maya y mexicano, y Jerónimo de Aguilar sabía al principio sólo el maya; pero su idioma materno le daba el «control aduanero», digamos, de las palabras. Al menos hasta que doña Marina se hizo con el español. El diálogo de las lenguas será, en «Las dos orillas», el duelo de las lenguas. Espadas como lenguas... En alto la española, dominante, hasta que doña Marina acabó dominándola en brazos de Cortés. Aunque la iniciación al español la haría con su primer conquistador, Alonso Hernández Puertocarrero, uno de los principales capitanes y amigos de Cortés, que casi olvidó Bernal Díaz de incluir en su espectral lista de conquistadores. Fue precisamente Puertocarrero el que llevó a España el magnífico presente de Moctezuma, «el sol de oro y la luna de plata», que contemplará Jerónimo de Aguilar suspendidos en el cielo de Veracruz antes de cerrar para siempre los ojos. Pero previamente habrá de medirse con doña Marina. La lengua sesuda del ex-clérigo Aguilar versus la lengua sexuada de doña Marina la amante india de Cortés. Aunque Aguilar murió de «mal de bubas», como consigna Bernal Díaz, se podría hablar en cierto modo del castellano del casto Aguilar, pues mientras estuvo cautivo entre los indios de Yucatán defendió su castidad con el celo de un San Antonio o de un casto José. En cualquier caso, parece que San Jerónimo, patrono de los traductores, no vino en ayuda de su tocayo y Aguilar perdió, como él dice, el *monopolio* de la lengua castellana. El *monoexpolio*, también. Le queda como último recurso la traición —y «Las dos orillas» es la mejor ilustración del viejo adagio «Traduttore, traditore». La lengua doña Marina traiciona también a su pueblo, con los conquistadores, con sus conquistadores, y en «Las dos orillas» se recuerda que «su pueblo le puso "La Malinche", la traidora». «Las dos orillas» viene a ser la historia de dos traiciones que se revelarán sumamente fructíferas porque ambas traen la semilla del mestizaje. Jerónimo y Marina pretenden, en el fondo, lo mismo. «Las dos orillas» anuncia el fin de los monólogos de sordos de las civilizaciones, por ejemplo de la española y de la azteca, porque la nuestra es una civilización meteca o no será.

Aguilar, con la ayuda de Guerrero, intentará devolver a la cultura española la memoria de sus múltiples mestizajes, y apunta que Cortés quizá permitió que Guerrero se quedara entre los indios para que un día acometiera la magna empresa de conquistar España con el mismo ánimo que él, Cortés, conquistó México y vendría a vengarlo así de las humillaciones que sufrió en su propia tierra. Pero Aguilar es lo que se llama un narrador

poco fiable (su divisa es: «Traduje, traicioné, inventé») que oculta algunas cartas de su juego y se arroga un protagonismo en la conquista de España que parece a todas luces excesivo. Su vicario Gonzalo Guerrero es un buen guerrero, como demostró en su lucha de guerrillas indias contra Hernández de Córdoba; pero la nueva conquista de la vieja España no puede ser menos que la de Nueva España y necesitaría por fuerza a un segundo Cortés. ¿Cortés no hay más que uno? Por fortuna o por designios del destino hubo dos Corteses: el Cortés español y el Cortés mexicano. Cortés y su vivo retrato... O viceversa, porque la figura fue antes que el genio, al menos a ojos de su antagonista Moctezuma. El emperador azteca, con sus primeros mensajeros cargados de presentes, envió además a Cortés sus pintores o pictógrafos de corte, podríamos decir, para que le representaran cómo era el presunto Quetzalcoatl que regresaba con los suyos. La escena la describe muy gráficamente el testigo Bernal Díaz en el capítulo XXXVIII de su *Historia Verdadera:* «Y parece ser que el Tendile [un gobernador de Moctezuma] traía consigo grandes pintores, que los hay tales en México, y mandó pintar al natural rostro, cuerpo y facciones de Cortés y de todos los capitanes y soldados, y navíos y velas y caballos, y a doña Marina y Aguilar, hasta dos lebreles, y tiros y pelotas, y todo el ejército que traíamos, y lo llevó a su señor». Y en el capítulo siguiente continúa: «Y estando en esto vino el Tendile una mañana con más de cien indios cargados, y venía con ellos un gran cacique mexicano, y en el rostro, facciones y cuerpo se parecía al capitán Cortés, y lo envió el gran Montezuma; porque según dijeron, cuando de Cortés le llevó Tendile dibujada su misma figura, todos los principales que estaban con Montezuma dijeron que un principal que se decía Quintalbor se le parecía a lo propio a Cortés, que así se llamaba aquel gran cacique que venía con Tendile; y como parecía a Cortés, así le llamábamos en el real Cortés allá, Cortés acullá».

El parecido y el aparecido. Moctezuma ofrece a Cortés las gemas y el gemelo, el espejo mexicano en el que reconocerse. La individualidad se hiende en dualidad, dualidad india y española.

Tal vez existe y algún día aparezca una sexta relación en la que Cortés cuenta el intercambio de yoes y sus circunstancias, acaso en una «noche de reflejos», para decirlo en términos de *Terra Nostra,* y también cuenta el cambio de piel de Quetzalcoatl, para emprender la conquista de España. Este trueque de Corteses, o de Cortés y Quintalbor, podría esclarecer la enigmática y terrible escena de «Los hijos del conquistador», la siguiente historia de *El Naranjo,* cuando el primer Martín se asomó a la caja en que yacía su padre Hernán Cortés: «La cara de mi padre muerto estaba cubierta por una máscara polvosa de jade y pluma».

¿Y cuáles podrían ser las palabras incomprensibles que Cortés o su doble Quintalbor dijo antes de morir en Castilleja de la Cuesta? ¿Palabras que habrían comprendido doña Marina y Jerónimo de Aguilar?

Aguilar de altos vuelos se engalana con plumas ajenas, las de Cortés-Quetzalcoatl, para escribir su crónica al revés, de diez a cero, a fin de indicar, dice, «un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas». Por los ciclos de los ciclos. Cero-Ouroboros-Quetzalcoatl-Círculo del Tiempo que se muerde la cola y se devora hora a hora.

Aguilar no explica del todo quién era en realidad ese «buitre de las alturas, serpiente del suelo», ese ser mitológico en el que llegó montado a Sevilla.

Aguilar y Guerrero a la conquista de España. No hay dos sin tres y faltaba Cortés emplumado con preciosas plumas para completar el triunvirato o mejor dicho el «triunviriato» de la Conquista.

He traído a cuento los dos Corteses, este doble juego de dobles, porque todo es doble en *El Naranjo, o los círculos del tiempo.* Las dos orillas, como vimos, que son las dos lenguas, Marina y Jerónimo, que son las dos voces, las de Europa y América, que son los dos Martines, en «Los hijos del conquistador», el hijo legítimo y el hijo bastardo de Cortés. Y son «Las dos Numancias», en la historia del mismo título, con sus dos Escipiones Africanos y con sus dos naranjos improbables. Y son *Las dos Américas,* que es el nombre de la embarcación de recreo —y nunca mejor dicho— de la historia siguiente, «Apolo y las putas», que anuncia la próxima y última historia titulada precisamente «Las dos Américas», que son los dos paraísos, el perdido y el hallado, que son los dos países, el hallado y ya perdido.

«Me obsesiona el problema de la dualidad», reconoce el dividido Publio Cornelio Escipión Emiliano en «Las dos Numancias», historia divisoria, en el centro de *El*

Naranjo, que plantea los misterios de las grandes dualidades, vida-muerte, cuerpo-alma, mundo-cielo, que desde el mundo antiguo, dando un salto fantástico a nuestros días, siguen asediándonos en la historia siguiente, «Apolo y las putas», historia de un actor y sus dobles, que ofrece en su duplicidad quizás una de las claves de *El Naranjo*. Apolo es también su polo opuesto: Dioniso. El apolíneo actor Vincente Valera, un actor cincuentón irlandés de origen español, descendiente de un náufrago de la Armada Invencible, se embarca en Acapulco con sus bacantes (una se llama precisamente Dionisia) en una orgía por la mar que es el morir y no sólo de la pequeña muerte. El cuento empieza realmente en *El Cuento de Hades*, una casa de putas de Acapulco, y acaba como cuento de Hadas. En un viaje infernal. O como se dice en «Apolo y las putas»: «en el ascenso simultáneo al infierno y al cielo». Para tal viaje, Vincen Valera alquiló un queche en el Club de Yates, pero antes ingresó en el Club de Yeats, del poeta Yeats, porque unos versos del gran poeta irlandés, del poema «When You Are Old» abren o entreabren los misterios de «Apolo y las putas». Valera viaja a Acapulco con un libro de poemas de Yeats y con frecuencia rumia las rimas de «When You Are Old», que en realidad es una reescritura —otro doble— de «Quand vous serez bien vieille» de Ronsard, uno de sus sonetos a Hélène. La «cara cambiante» del poema de Yeats revelará cuál es la última fase y faz del actor que perdió la cara. Valera perdió la cara para ganar una máscara. Una máscara mexicana, como Cortés. Perdió sus facciones para ganar sus ficciones, ser al cabo Cortés, los dos Martines, Escipión...

Otro epígrafe de Yeats —unos versos de *Easter*, 1916— abren *Terra Nostra*. Esos versos, no del todo idénticos a los originales de Yeats, vienen a decir en español: «Todo transformado: una terrible belleza ha nacido». Mito y metamorfosis: *mitomorfosis*.

La concepción cíclica de la historia, de Yeats, de una ósmosis universal de imágenes, de una imaginación corporativa almacenada en un almario de muchos cuerpos que él llama *Anima Mundi*, no están lejos de las visiones que ofrece Carlos Fuentes en sus creaciones mitopoéticas.

Las semillas de *el Naranjo* vienen tal vez de la milenaria *Terra Nostra*, bien abonada por los pudrideros de la historia, del semillero de su Teatro de la Memoria. En ese Teatro se representan todas las posibilidades del pasado que son en realidad las oportunidades latentes del futuro. Las oportunidades perdidas de España y sus hijas de América se representan de nuevo en el teatro de la imaginación de *El Naranjo*.

Carlos Fuentes plantó *El Naranjo* al final de «La Edad del Tiempo», ciclo que engloba toda su obra narrativa, porque los círculos del tiempo narrativo (curso y recurso de historias que se reciclan) nos llevarán inevitablemente al inicio, y a la relectura: aurora o aura de un nuevo día enmascarado. «Plantaré de nuevo las semillas del naranjo», son las últimas palabras de Colón en la última historia, «Las dos Américas», de *El Naranjo*.

Colón fue a Sevilla, y al golfo de Edén, pero no perdió la semilla. Ni la llave que le lleva a los orígenes.

El Naranjo es también una apología de las culturas, de todas las culturas. No busquéis pepitas que no se puedan sembrar. En vez de pepitas de oro, pepitas de naranjas. Frutas de oro. Sí, hay que cultivar nuestros jardines, no dejemos que los destruyan. Finalmente, el oro de la Conquista se transmutó en mierda —y no hay que recurrir a los anales freudianos para establecer tales analogías. Pero el hedor de la disentería de Cortés en su lecho de muerte es anulado por el aroma de un naranjo...

Colón, Cortés, Jerónimo de Aguilar plantaron sus naranjos y se plantaron en el Nuevo Mundo. ¿Por sus hurtos o por sus frutos los conoceréis?

Y es obligado no olvidar aquí a Bernal Díaz que consigna con orgullo que unas siete u ocho pepitas de naranjas que sembró junto a una casa de ídolos «fueron los primeros naranjos que se plantaron en la Nueva España».

¿Qué variedad de naranjas son las del mágico naranjo de Carlos Fuentes? ¿Naranjas de la China? ¿Naranjas de Génova, de un *Citrus aurantium Genuense?* No echemos en saco roto que un extraño viajero genovés llevó las semillas de un naranjo nada menos que a Numancia, en «Las dos Numancias».

Aventuro, con el permiso de Cristóbal Nonato, que se trata de la variedad navel o *navel* en inglés, ombligo. Pues *El Naranjo* de Carlos Fuentes es un *onfalos*, un ombligo, el eje de un mundo fabuloso, que gira y gira con los círculos del tiempo de la utopía, de la epopeya y del mito siempre recomenzados.

Julián Ríos

Sociología del cante flamenco*

Desde que Eugenio Noel emprendiera su particular cruzada contra los toros y el flamenco, símbolos si no causa de la decadencia y atraso españoles, reflejando una postura muy corriente en la generación del noventa y ocho, el mundo ha dado muchas vueltas y la consideración hacia el cante flamenco ha experimentado un giro radical. Hoy se acepta generalmente que el flamenco es una de las manifestaciones artísticas más importantes de la España moderna y su estudio ha dado lugar a una rama del pensamiento, la flamencología, que ha producido ya obras de evidente interés. Pues bien, creemos que en este género de la flamencología el libro que comentamos ocupa un lugar destacadísimo, y que desde el momento de su publicación se va a convertir en referencia obligada e imprescindible para todos quienes desean acercarse a este mundo apasionante del arte flamenco.

Creo que el mayor mérito del libro es que, desde el primer momento, el autor especifica el ámbito científico en que se va a mover, la teoría que va a conducir su investigación. Y esta teoría es la de la sociología del arte del materialismo dialéctico, cuyo representante más conocido es Arnold Hauser. Esto va a prestar a su trabajo un rigor metodológico que es precisamente lo que se viene echando de menos en la mayoría de este tipo de investigaciones.

Steingress desde el principio nos manifiesta su opinión de que el arte flamenco, como el arte en general, es una superestructura dependiente en su desarrollo de la infraestructura económico-social. Desde este enfoque sociológico, el arte como objeto de conocimiento encarna objetivos sociales y culturales, conductas socialmente definidas y actitudes provocadas por el propio fenómeno artístico. En el estudio del flamenco será preciso tanto el análisis del hecho individual, como el fenómeno colectivo de la realidad social en la que este hecho se produce.

El hecho individual —el cante— puede considerarse tanto como objeto artístico (lo que nos llevará a encuadrarlo dentro de la reelaboración de la cultura popular andaluza en el momento en que se producen sus primeras manifestaciones, así como en relación con las diversas tendencias poéticas y culturales del siglo XIX), cuanto como objeto sociológico, lo que nos obligará a realizar un análisis de la realidad social y cultural de la sociedad en que este objeto artístico se manifiesta: la sociedad andaluza del siglo XIX.

Estos son los esquemas de los que partirá Steingress para realizar su investigación. Así pues, su estudio comprenderá el análisis económico, sociológico y cultural del ámbito geográfico donde el cante va a hacer posible el fenómeno del flamenco, es decir de *la afición* con una especial referencia a la afición estudiosa, los flamencólogos; y, finalmente, el análisis del creador tanto poético como musical del cante flamenco.

Partirá el estudio de los flamencólogos, es decir, de las diversas interpretaciones que hasta ahora nos han dado del flamenco los estudiosos del mismo. Antes de entrar en el estudio de los flamencólogos propiamente dichos, Steingress se detiene en las teorías que sobre el origen del flamenco nos han dado dos eminentes músicos españoles: Falla y Turina.

Frente a la teoría de Falla que parte de la distinción entre el cante «jondo», cuyo prototipo más puro sería la seguiriya gitana y un cante flamenco adulterado, Steingress va a inclinarse más por la interpretación de Joaquín Turina. Falla sostiene que lo jondo es lo popular andaluz más la aportación gitana, y en su manifestación más *jonda* conserva los elementos más puros de los cantos mozárabes y bizantinos. Frente a él, Turina ve en la saeta tradicional primitiva, eslabón entre las formas musicales li-

* *Gerhard Steingress:* Sociología del cante flamenco. *Biblioteca de Estudios Flamencos, 8. Jerez de la Frontera, 1993.*

túrgicas y populares de Al-Andalus, el origen del *jondo*, tanto de la saeta primitiva como de la seguiriya gitana. La saeta tradicional franciscana tras su popularización daría lugar a la saeta popular de donde resultaría finalmente la saeta semanasantera moderna. Paralelamente la interpretación del romance por parte de ciegos y músicos ambulantes, sirviéndose del mismo tronco musical de la primitiva saeta, daría lugar a la toná, que finalmente sería el eslabón de inserción de las antiguas tradiciones musicales en el flamenco.

Steingress se muestra mucho más conforme con la tesis de Turina que con la de Falla, y de ella se sirve para insistir en el que va a ser uno de los puntos fundamentales de su tesis sobre el flamenco: el del origen *no gitano* del mismo. «Creemos —dice— que la saeta tradicional primitiva no fue un género gitano, sino una modalidad musical *jonda* anterior al agitanamiento de la música: lo *jondo* no es una característica gitana, sino que lo gitano es una característica de lo *jondo* procedente del canto litúrgico medieval tanto mozárabe como almuédano». Y un poco después, añade: «La seguiriya gitana, de fecha muy reciente, es simplemente una adaptación musical de la *toná* de la saeta moderna andaluza a un tipo de copla agitanada». Resulta extraño —concluirá Steingress—, que Turina, tras ver acertadamente el origen del jondo en la evolución de la antigua saeta litúrgica, tras considerar la relación e influencia de ésta en las coplas carceleras y ver el importante papel desempeñado por los ciegos y otros romanceros profesionales en la formación de un nuevo tipo de cante, elementos todos ellos no gitanos, siga cayendo en el tópico del gitanismo y acabe derivando la jondura de la saeta moderna de la posterior seguiriya gitana.

Tras estas referencias a las teorías sobre el origen del flamenco de Falla y Turina, Steingress pasará al estudio propiamente dicho de la flamencología, distinguiendo en ella cuatro fases de investigación: la de la escuela sevillana, con Demófilo y Hugo Schuchardt, influida por el darwinismo sociocultural de Heriberto Spencer; el folclorismo, que supone un estancamiento frente a la fase anterior culminado con la reacción antiflamenca del 98, a la que seguirá el período de recuperación de Falla y Turina y cerrada con la obra maestra de Guillot y Sierra donde el flamenco ocupa solo un lugar secundario dentro del *folklore;* una tercera fase será la de la flamencología propiamente dicha, que supone un renacimiento del interés por el cante flamenco, se inicia con la obra de González Climent y culmina en la obra síntesis de Molina-Mairena, finalmente la fase actual será la del postmairenismo, en la que los nuevos investigadores estudian el flamenco con métodos científicos, y donde, sin rechazar *la afición* como motivo de dedicación al cante, no la acepta como explicación del mismo tal como ocurría en la flamencología de González Climent.

Tras esta división sistemática, Steingress va a pasar a estudiar las teorías de los nombres fundamentales en el estudio del flamenco, comenzando con el más antiguo, el de Demófilo.

Sostiene Demófilo que los cantes flamencos, o por mejor decir, lo que se comprende con esta denominación, asumen un vasto conjunto de cantos caracterizados por su tono melancólico y triste; dichos cantos son el resultado de la fusión de las condiciones poéticas de la raza gitana y la andaluza; que es el menos popular de todos los géneros populares, así como el menos nacionalista, ya que a diferencia de los géneros propiamente folclóricos éste es un género de artistas individuales, de cantaores, de origen tabernario que posteriormente se convertirá en espectáculo público; y que, finalmente, sufrirá una evolución en la que se andaluza, se «agachona» el primitivo estilo gitano, convirtiéndose en un género mixto.

A partir de la crítica de Demófilo, Steingress va a comenzar a desarrollar su propia teoría. Acepta la tesis de Demófilo de que el flamenco no es un género creado por el pueblo, sino por los cantaores, artistas profesionales modernos, y esto tanto con respecto a la poesía como a la música, aunque esta última esté relacionada con ciertas tradiciones musicales de origen antiguo. Critica a Demófilo por dejarse llevar por el gitanismo costumbrista del pensamiento romántico. La fórmula artística empleada por los flamencos —dice Steingress— consiste en la combinación de ciertas tradiciones musicales antiguas con una nueva poesía de tipo romántico fundida en las formas métricas de la lírica tradicional española.

Los cantes flamencos no pueden ser, como sostiene Demófilo, producto del genio artístico de la raza de los gitanos andaluces. No hay tal raza gitana ni tal poesía gitana. De lo único que cabe hablar es de un motivo romántico «agitanado», motivo que va a permitir a artistas gitanos incorporarse a un tipo de manifestación



poético-musical que se conoce como arte flamenco. No se trata de un cante popular, sino minoritario, vanguardista y de ámbitos marginales enfrentados al «buen gusto» de la sociedad burguesa, donde el personaje del gitano sirvió de símbolo a esta resistencia cultural.

El máximo error de Demófilo, concluye Steingress, consiste en confundir lo gitano con lo gitanesco o agitanado. A partir de aquí, este error se establecería en el mundo de la flamencología, nutriendo la vana polémica de gitanistas y andalucistas.

Tras Demófilo, pasa Steingress a ocuparse de su contemporáneo Hugo Schuchardt, autor de *Die cantes flamencos*. Las conclusiones que este romanista austriaco saca del examen de la obra de su amigo Demófilo, son la segunda gran aportación que se produce en el mundo de la flamencología.

La obra de Schuchardt es una réplica a las tesis gitanistas de Demófilo, basándose en el método comparativo que le permiten apoyarse en estudios parecidos sobre la música y poesía gitana en países como Rusia y Hungría. Parte de que la denominación de flamenco, de acuerdo con la tesis de Borrow, se debe a la suposición del origen o mejor decir procedencia alemana de los gitanos, y la confusión de Alemania con Flandes. Así flamenco vendría a ser «agitanado». No existe, dice, una poesía gitana, sino agitanada. Esta poesía agitanada es muchas veces utilizada por cantaores gitanos, que aunque no creadores, sí son transmisores del flamenco. Los cantes flamencos no son el producto de la andalucización de una supuesta «poesía gitana», sino al revés; se trata del producto de una gitanización efectuada por poetas aficionados al gitanismo.

Así pues el flamenco se basa en una determinada poesía en que por la moda gitanesca utiliza un lenguaje especial agitanado, la jerigonza propia de los ambientes picarescos. Por otra parte, esta poesía utiliza formas métricas tradicionales, tercetas y cuartetas, que por diversos mecanismos son suceptible de modificación originando formas nuevas. Los gitanos cantan esta poesía con unos aires melancólicos de tipo tradicional y de influencia morisca. Cuando el cante flamenco se consolida, la soleá y la seguiriya gitana van a ser los estilos fundamentales de los que se deriven los demás. Lo esencial en la tesis del filólogo austriaco es la negación de una poesía gitana y la reducción del papel del gitano al de intérprete transmisor de este arte.

Pasa Steingress a continuación a ocuparse de la flamencología de González Climent. Considera que se trata de una visión idealista del cante. Climent parte de la defensa del «cante puro» frente a las deformaciones de la llamada «ópera flamenca». Pero su estudio, dice nuestro autor, se reduce a una apología de ciertas conductas subjetivas ante el cante, alejado del análisis científico que caracteriza a la flamencología contemporánea.

En el siglo pasado —dice Steingress en su crítica a González Climent— el romanticismo y costumbrismo se convirtió en un obstáculo para la explicación de los fenómenos culturales. El nacionalismo español fomentó un flamenquismo superficial y casticista. Hasta cierto punto es heredera de esta postura la flamencología tradicional, que se convierte en una confirmación metafísica de la *afición* flamenca, basada *grosso modo* en las tradiciones filosóficas del idealismo y de la filosofía alemana. Es la justificación de un flamenquismo elitista que aísla el cante de la realidad social, convirtiéndolo en una especie de religión de cuya pureza cuidan algunos pocos pontífices, guardianes del fuego sagrado.

Tras el estudio de González Climent, Steingress se va a ocupar de la obra de Molina-Mairena. En su investigación histórica, —única que examina nuestro autor— Molina-Mairena consideran al cante como «arte quintaesenciado del pueblo andaluz». El cante flamenco no es un producto folclórico, sino artístico. Las manifestaciones poéticas y musicales más jondas de este arte están relacionadas con los gitanos. Porque Molina-Mairena distinguen dos clases de cante: uno auténtico, jondo, existencial, gitano; otro híbrido, folclórico, estético, alegre, andaluz. Ambos cantes son el producto de dos ambientes. El primero, del ambiente hermético de la casa gitana; el segundo, el de los cafés cantantes. Y esto sin despreciar la teoría ya recogida por Demófilo de la pureza racial, que ve en el tipo idealizado del gitano la encarnación de la expresividad más *jonda* del hombre.

Pero, objeta Steingress, la diferenciación entre «arte flamenco» «folclore andaluz», exigiría un análisis de la dialéctica entre arte y sociedad, no entre gitano-andaluz. Mairena-Molina caen en la falsa explicación existencial de la flamencología de González Climent. No hay prueba de la existencia de esos «cantes primitivos», y los así

llamados son variantes de formas anteriores. El que ciertos cantes se consideren gitanos por pertenecer al repertorio de cantaores gitanos, no prueba el origen gitano de los mismos. Los gitanos no podían crear un *folklore* aislado del desarrollo general del andaluz, sino que se limitaron a un proceso general de modificación de este *folklore,* junto con otros sectores del pueblo andaluz.

Toda la teoría de Molina-Mairena es un intento de legitimar su opinión de las dos edades del cante: la de oro y la de la decadencia. La primera etapa, la de la edad de oro, corresponde a la etapa *hermética,* en la que el cante se desarrolla en el ambiente cerrado de la casa gitana. La etapa de la decadencia sería aquella en la que el cante se comercializa, se hace público en los cafés cantantes.

Pero el hermetismo, señala Steingress, no se dio tal como señalan Molina y Mairena. Lo que se da no es la cerrazón de la casa gitana, sino un nuevo ambiente artístico que permaneció desconocido durante algún tiempo en la vida pública de la sociedad andaluza. No se trata propiamente de un ambiente gitano, sino de un ambiente moderno subcultural y artístico de ambiente plebeyo, orientado por la afición a lo popular, lo gitano y andaluz, así como por la necesidad de crear una nueva identidad cultural de tipo urbano popular, una nueva subcultura urbana que unía las tradiciones populares del campo de la Baja Andalucía, con las apetencias culturales de esa nueva clase social urbano-popular. No existe hermetismo. Antes que saltara a los cafés-concierto el cante ya era conocido en las academias de baile y en los teatros. No existe un origen gitano, sino un proceso de agitanamiento.

Tanto en la exposición como en la crítica de los nombres esenciales de la flamencología, Steingress nos anticipa su teoría sobre el cante flamenco, teoría que desarrollará y fundamentará en la tercera parte de su obra: *Cante y sociedad.*

El cante flamenco, aunque específicamente español y, más concretamente andaluz, no puede desvincularse de un movimiento general de la cultura europea: el romanticismo. En la última parte de su obra el autor nos hará ver las semejanzas que guarda el flamenco con otros movimientos musicales, como la música de los gitanos de Hungría occidental y la música rembética griega, que podría extenderse a otras manifestaciones musicales como el fado o el tango argentino. El último romanticismo, con su rebelión ante lo burgués, supondrá la creación de un nuevo tipo de artista y de público: *la bohemia.* Pues bien, en España el equivalente de la bohemia es el flamenco.

Lo gitano no es un equivalente de lo flamenco, sino tan sólo uno de sus componentes. Steingress, tras estudiar el proceso de asimilación de los gitanos en la sociedad andaluza, llega a la conclusión de que gitano no es un término que se pueda interpretar con criterios raciales, sino socioeconómicos. El estudio de la evolución histórica de España y muy concretamente de Andalucía durante el siglo XVIII le hace ver cómo se crea un subproletariado rural ambulante, al servicio del latifundismo, del cual forma parte los gitanos; este subproletariado en buena parte se convertirá en un subproletariado urbano muy vinculado al hampa de las ciudades y, concretamente, a la de Sevilla. Ser gitano, pues, no es cosa de sangre, sino consecuencia de una forma de vivir y pensar. La influencia romántica, con su identificación idealizada de lo popular con personajes tipos (toreros, contrabandistas, bandoleros, gitanos, en el caso español), va a llevar a una idealización de lo gitano. Por otra parte el gitano desde tiempos lejanos se especializa en la interpretación de la música popular. Para hacernos ver esto, el autor pasa revista a una serie de documentos literarios, desde Cervantes a Estébanez Calderón, donde puede verse esta faceta del gitano como intérprete de música popular, que en tiempos de Estébanez Calderón ya ha cuajado en un estilo nuevo, con creaciones de artistas individuales y agrupación en auténticas academias o corporaciones de cante y baile. Todo ello, una vez desaparecida la cultura tradicional, va a incentivar a los artistas gitanos a identificarse con la reelaboración de lo popular como si se tratara de algo propio. Pero, sostiene Steingress «la aparición de la denominación *cante flamenco* tuvo en un primer momento que ser sinónima de *canto a lo gitano,* y no de *cante gitano,* y de esta confusión de lo gitano con lo gitanesco surgió la identificación de lo flamenco y lo gitano.

El cante flamenco no fue sino el cante romántico-gitanesco creado como manifestación y expresión indirecta de las clases plebeyas del ambiente suburbano andaluz.

Es pues el ambiente y la cultura romántica, con su idealización de lo gitano y su potenciación de los artistas gitanos, quien va a potenciar el nacimiento de un nuevo artista y de una nueva afición. Steingress estudia-

rá la división tanto en música como en poesía que origina la nueva situación social del siglo XIX y finales del XVIII. Esta división se concretará en un arte culto y un arte popularizado. En música el arte culto viene marcado por la influencia italiana y flamenca, mientras el popular supone la aceptación de la música tradicional. Pero cuando, por la influencia del nacionalismo, las clases cultas se inclinan también por lo tradicional, no por eso deja de darse la división, estableciéndose una separación entre bailes decentes o aceptados y otros, con más clara influencia oriental, que se consideran indecentes o populacheros. En poesía, lo popular vendrá representado por la adopción de formas tradicionales, muy concretamente el romance y, ya en el último período, por una introducción del realismo que hará que el artista busque expresar en sus creaciones sus propios sentimientos y circunstancias. Es el momento del nacimiento de la seguiriya gitana.

Este arte popularizado va a ser asumido por este nuevo público romántico que es la afición flamenca, equivalente a la bohemia. Entrará en el teatro menor, multiplicando los tipos castizos y empleando este lenguaje propio del hampa que es la jerigonza. Y es así como los artistas modernos, tanto eruditos como populares, estimularán la reaparición modernizada de algunos de los troncos antiguos de la cultura tradicional, desaparecida de los ambientes públicos o refugiadas en ambientes marginales. Obligados por las exigencias del mercado, el arte popularizado fue una de las respuestas que dieron los artistas a la nueva afición por lo popular. Y por primera vez aparecieron artistas procedentes de ambientes populares y marginados.

El papel de artistas populares y marginados como los ciegos rezadores, transmisores de los romances tradicionales, va a tener una gran importancia en el nacimiento del flamenco, así mismo la religiosidad popular, fomentada por clérigos de la más baja categoría y que tiene su expresión en la saeta franciscana. El gitano, intérprete tradicional de la música, puesto de moda e idealizado por el romanticismo, tendrá no sólo una gran participación en el nuevo arte, sino que creará la confusión de que lo que tan sólo es un proceso de agitanamiento sea una creación propia. Finalmente, un nuevo público heterogéneo, la afición flamenca, que no es más que una variedad local de la tradicional bohemia romántica, completará los esquemas dentro de lo que se va a desarrollar este nuevo arte cuyo origen hay que buscar no en el «hermético hogar gitano» de Molina y Mairena, sino en las academias de bailes o salones, para pasar posteriormente a los teatros y por fin a los cafés cantantes.

Todos estos elementos, el romanticismo, el agitanamiento de la sociedad andaluza, la formación de la peculiar bohemia andaluza de la cual «lo flamenco» es una manifestación y que tendrá su mejor manifestación en la afición flamenca de Sevilla, serán estudiados detenidamente por el autor, mostrando en todo momento cómo todos estos componentes socioculturales son resultado de la evolución histórica económico-social. Nos hará ver cómo en un primer momento el aflamencamiento se efectuó sobre la base del cante y baile andaluz, para, en una segunda etapa, independizarse del género costumbrista y convertirse en un género artístico llamado cante y baile flamenco, no popular, sino popularizado, y vinculado al ambiente y formas de expresión marginal de la que «flamenco» toma el nombre. Que el cante «hondo», cuya expresión mayor es la seguiriya gitana, es el producto de una larga síntesis histórica a lo largo del desarrollo del género flamenco; y, finalmente, que el fenómeno del flamenco, aunque peculiar de España, no es único, sino que tiene su equivalencia en otras manifestaciones musicales que, como el flamenco, no son el producto del genio de una raza, sino de un peculiar ambiente marginado.

Obra que podrá y supongo que será discutida, al libro de Steingress lo que nadie podrá negarle es la seriedad de sus planteamientos y la solidez de su argumentación, lo que hace que pase a ser un trabajo fundamental e imprescindible en este nuevo campo del conocimiento que es la flamencología.

Antonio Martínez Menchén

Transfiguración*

Según el *Viejo Testamento,* libro fidedigno donde los haya, Esaú, hijo de Isaac y de Rebeca, renunció a su primogenitura a cambio de un plato de lentejas. Hay que conjeturar que Esaú tenía hambre o le faltaba hierro. Con parejo desprendimiento, el alquimista Manolo Romero, con la complicidad del grabador Carlos Baonza, ha permutado su virginidad por un *Bestiario.* La coartada de Esaú no le sirve a Romero: éste, ni condesciende al hambre (yo lo he visto comer y doy fe de la brutalidad de su apetito, que puntualmente sacia con la ayuda de libaciones igualmente brutales), ni anda escaso de hierro, ya que, por ser alquimista, pudiera tomarlo en pastillas y, al tener a Hierro por suegro, pues que casado está con Margarita, hija de Lines y de José Hierro, ha tenido la suerte de no estar nunca errado al no estar desherrado. En mi pueblo, cuando alguien se comporta, suele obtener la bendición siguiente: «Dios te lo pague con una buena suegra». Primoroso ha debido de ser el comportamiento de Romero para obtener de un mismo saque a mujer excelente, a suegra impar y a suegro memorable. Si a toda esta fortuna se añade la de ser uno de los más grandiosos lectores de poesía de toda la Edad Contemporánea (también doy fe de que Romero es cuando menos General de División en el ejército de los lectores de poesía) nos resulta perplejo que el mentado haya arrojado para siempre en el zoo de este libro a su virginidad de lector intachable. ¿Qué es la virginidad del lector? (preguntaría Azorín). Respondamos ayudándonos de una frase preclara: Mujer virgen es aquella que está limpia de polvo y paja (que es especie muy rara y se halla en extinción). Con parecido código, lector virgen es aquel que sacia con voracidad su hambre poética, pero que permanece limpio de toda ejecución literaria.

Durante muchos años yo he creído ingenuamente que Manolo Romero pertenecía a esa secta prodigiosa: la que forman aquellos que leen mis libros con agrado sin jamás amenazarme con los suyos, nonatos e impensables. La vida, una vez más, me obliga a no desconocer el desengaño: a este *Bestiario* —que encima está espléndidamente compuesto— he de considerarlo una traición. Durante mucho tiempo creí, ofuscado, en la inocencia de Romero como lector. Era yo el inocente, el candoroso: al leer ahora este cuaderno compruebo que, sea cual sea el tiempo que haya tardado su autor en componerlo, lleva sin duda el dicho autor muchos años atornillado al afán de dominar la técnica de la composición y gozando de la calidad de su estro. Quien es capaz de observar a una urraca e inferir de esa observación que ésta, la urraca, «Como espíritu santo de la acracia/ tiene el valor sacrílego y pagano»; quien es capaz de iniciar el retrato de los pingüinos con esta exactitud: «Andan, corren con las manos/ metidas en los bolsillos;/ con reúma en los tobillos/ y renqueantes pies planos»; quien es capaz de vislumbrar la cebra y, émulo de Ramón, nos dice —de la cebra—: «Jamelgo con camuflaje/ de teclado de piano./ Subraya al galope el llano;/ ¡Op art' se vuelve el paisaje»; quien es capaz de reputar al topo como un «minero tercermundista» un segundo después de haber delatado (en suso dicho topo) una «nariz sutil de alquimista»; quien es capaz de darse cuenta, ramoniano de nuevo, pero ahora cruzado de Quevedo por el costado de la metafísica, que el huevo o embrión de la gallina es una «Estatua al cero»; quien es capaz, con el pretexto de dibujar el alma de un canguro, de en realidad mentar a la parte mayor de la llamada bestia humana en un endecasílabo memorable, como ser «No piensa, pero huye, luego existe»; quien es, en fin, capaz de extraer del cerdo o verriondo («verriondo» es el único símil no capturado por Romero, y lo he hallado en mi ejemplar del *Diccionario de sinónimos e ideas afines y de la rima;* Editorial Paraninfo, Madrid, tercera edición, 1981), quien es capaz, en fin, repito, de regalarle al puerco una décima que no hubiera desdeñado Quevedo, christiano viejo, el día en que le dieron mazmorra y juntamente humillación, y que dice —la décima— de la siguiente y opulenta

* *Manuel Romero y Carlos Baonza:* Bestiario. *Publicaciones de la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes (Madrid), 1993.*

guisa: «Marrano por su fragancia./ Por su pulcritud, cochino./ Por sus modales, gorrino./ Verraco por su abundancia./ Chancho por su exuberancia./ Cerdo por su cortesía./ Jalufo por su aljamía./ Puerco por su despilfarro./ Gocho, tunco, verrón, guarro,/ excelencia, señoría...»; quien es capaz de acaparar, con las redes de su talento y con el anzuelo de una técnica cuya suficiencia cede el paso a la perfección, tantos resplandecientes peces verbales como los expuestos, quien es capaz de tales hazañas expresivas, nunca, ciertamente jamás logrará hacerme creer que es primerizo. Este será su primer libro (escrito con la colaboración extraordinaria del grabador Baonza, como se dice, y muy bien dicho aquí); lo será, no lo niego: pero de que su autor ha disfrutado durante años y años de los sudores de la composición y del júbilo del idioma, no me cabe la menor duda. Para decirlo de forma circunspecta: Manuel Romero era un colega, un adversario, y a todos nos hizo creer que únicamente era nuestro lector devoto. En estos tiempos descompuestos, ya nadie es de fiar, ni un buen amigo. Su virginidad era fingida: bien claro está, a la vista de que su talento ni siquiera renuncia al virtuosismo.

Y esta es otra sorpresa; un poeta encubierto, e inclusive publicado en la colección Adonais, pudiera haber redactado un bestiario en pulcra prosa, como suele ser la costumbre; cuando más en silva o verso libre: ea, pues ni ese alivio nos consiente este poeta taimado, que desde la clandestinidad nos asesta de pronto su producto precisamente elaborado en varias de las formas más difíciles que el ritmo haya engendrado y que pariera la fortuna: refiriéndome estoy al soneto, la décima y la octava real, lo que viene a probar no sólo su destreza por tantos años escondida, sino una súbita arrogancia. Como dice en el prólogo el mencionado Hierro (Pepe, a quien el autor tiene el descaro de disfrutar no sólo como poeta y como suegro, sino por ende como prologuista) este *Bestiario* ha sido derramado en «moldes todos ellos que —aparte de un gran dominio de las métrica y sobre todo del ritmo— exigen ingenio, enfoque lúdico, guiño de ojo al lector al que hace cómplice de las claves líricas de la gran poesía del Barroco (...) Barroco *de vuelta* que únicamente podrán gustar —en toda su riqueza e intensidad— los que sepan mirar el verso como ejercicio, al tiempo que miran, con el rabillo del ojo, a los clásicos». ¡Toda una vida pudenda y de repente nos restriega por las narices sus visitas al Siglo de Oro! ¿Qué añadir a tanta desventura? ¡Teníamos un lector virginal que ha resultado ser un colega temible! No consuela recordar de nuevo a Esaú: es cierto que su hermano Jacob, tras despojar a Esaú de su derecho de primogenitura, se estableció de patriarca hebreo, engendró doce hijos que fundaron las doce tribus de Israel y hasta vio en sueños una escala por la que subían y bajaban los ángeles. Pero es cierto también que este nuevo Esaú de apellido Romero, tras decidir trocar su primogenitura de lector por un raro *Bestiario,* debe de haber columbrado una escalera por la que no suben y bajan única y meramente ángeles, sino que nada menos que por ella despliegan su señorío y su diversidad el murciélago, el sapo, el zorro, las ratas, el caballo, la cabra, los gatos, los perros, el visón, el toro de lidia, la urraca, la abubilla, el gorrión, el mono deprimido, los pingüinos, la moscarda, el pulpo, la tortuga, el gallo, la gallina, la carcoma, el dromedario, los escorpiones, la morsa principal y el gorrino o verriondo, entre otras criaturas que a Jacob no le fueron deparadas. ¿Cómo no sentir cierto enojo ante el fasto de este colega que antaño fuera tan sólo —aunque embozado— magnífico lector? Nos aconseja la sabiduría, en forma de proverbio procedente del Reino Unido, «colaborar con lo irremediable»: dejémosle un asiento, pues, a Manolo Romero en la platea de la infame turba, y pensemos que no hemos perdido un lector virginal (no lo fue nunca), sino que hemos ganado un competidor pavoroso.

Félix Grande

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento

ANTHROPOS

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.:	11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.:	8.670 Pta.

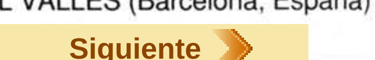
Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)







ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

8

L. GONZALEZ *La diáspora de los intelectuales* ● **V. CAMPS** *De la representación a la comunicación* ● **A. STAPLES** *Un lamento del siglo XIX: crisis económica, pobreza educativa* ● **M. AGUILERA** *Vasari: la idea de Renacimiento en Le Vite* ● **E. GONZALEZ R. Y M. BEUCHOT** *Fray Jerónimo de Feijóo y las falacias Aristotélicas*

F. DOSTOIEVSKI *Dos cartas a A.G. Dostoiévskaia* ●

A.S. PUSHKIN *Sobre la poesía clásica y la poesía romántica*

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO

primavera 1987

CUADERNOS AMERICANOS 30

NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO

Fernando Fajnzylber — Industrialización en América Latina: de la caja negra al "castillo vacío"

Henri Favre — Reforma Agraria y etnicidad en el Perú durante el gobierno revolucionario de las fuerzas armadas (1968-1980)

Manola Sepúlveda Garza — La experiencia de la Reforma Agraria en México, 1917-1991. Balance y perspectivas

Federico Bolaños — América Latina en deuda: costos sociales y poder transnacional.

Lucrecia Lozano — Ajuste y democracia en América Latina

Peter Elmore — Lima: puertas a la modernidad. Modernización y experiencia urbana a principios de siglo





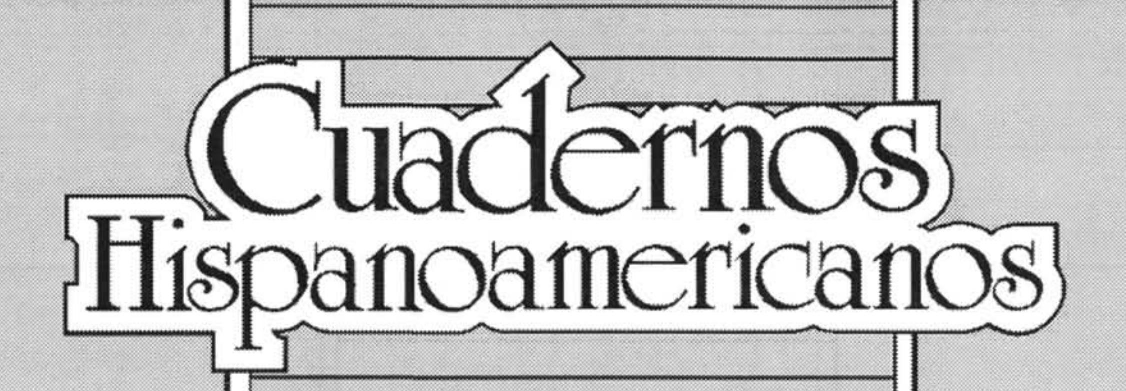
NUMERO 51/52

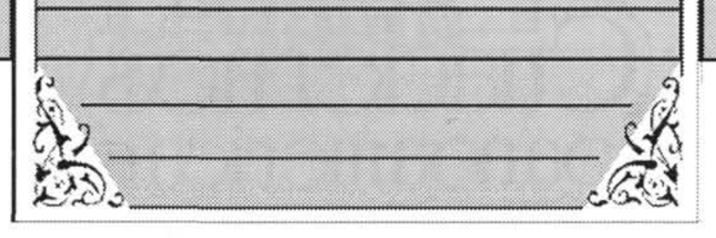
El pacto social y las relaciones laborales en España, *Francisco Fernández Marugán*
Perspectivas de la izquierda checa, *Václav Valenta*
La democracia y los medios de comunicación, *John Keane*
¿Existe Europa central?, *Eric Hobsbawm*
¡Enterrar es peligroso!, *Péter Hanák*
Respuesta a Péter Hanák, *Eric Hobsbawm*
La izquierda en un tiempo de incertidumbre, *Ludolfo Paramio*
Perspectivas para la socialdemocracia, *Michel Rocard*
La izquierda comunista revolucionaria en España (1964-1992), *José M. Roca*
El pensamiento laico, *Michelangelo Bovero*
Clase, poder y privilegio, *Salvador Giner*
La igualdad y la libertad, *Victoria Camps*
Democracia e igualdad, *Ramón Vargas-Machuca*

LIBROS

La cuestión de la xenofobia, *Hans Magnus Enzensberger* (Miguel Porta)
Nuestra otra historia, *Pilar Folguera (Comp.)* (Miguel Porta)

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 46 96. 28010 Madrid





BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo* $USA
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Julio E. Noriega
La poesía quechua: una forma de resistencia cultural

Dru Dougherty
Valle-Inclán en Valencia

Armando López Castro
Blas de Otero: la búsqueda de la palabra

Blas Matamoro
Los diarios de Klaus Mann

Consuelo Hernández
Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos

Adolfo Sotelo Vázquez
José del Perojo y la *Revista Contemporánea*